
ESTRATEGIAS DE MOVIMIENTO TONAL A GRAN ESCALA EN LA MÚSICA TARDÍA DE LUTOSŁAWSKI: 1979-1994

STRATEGIES FOR BIG SCALE TONAL MOVEMENT IN THE LATE MUSIC OF LUTOSŁAWSKI: 1979–1994

Gonzalo Martínez García•

RESUMEN

El artículo propone una teoría que explica las estrategias de movimiento tonal en la música del último período estilístico de Lutosławski. Basándome en la teoría del estilo de Meyer, reviso, en primer término, hechos observados en la música y las ideas del compositor sobre temas específicos; luego presento la hipótesis y, posteriormente, compruebo dicha hipótesis a través del análisis del primer movimiento del *Concierto para Piano y Orquesta*, y *Súbito*.

Palabras clave: Música de Lutosławski; Movimiento tonal; Metodología del análisis estilístico.

ABSTRACT

The article proposes a theory that explains the strategies for big scale tonal movement in the last stylistic music of Lutosławski. Basing me in Meyer's style theory, I check first the facts observed in the music and the ideas of the composer about specific themes; then I present de hypothesis and, lastly, prove such hypothesis through the analysis of the first movement of the *Concerto for Piano and Orchestra*, and *Subito*.

Keywords: Lutosławski's music; Tonal movement; Methodology of stylistic analysis.

• Compositor y musicólogo, Doctor en Música por la Universidad Autónoma de Madrid, actualmente es Director de la Escuela de Música de la Universidad de Talca (Chile). Ha sido profesor de armonía, análisis musical e historia de la música. Sus investigaciones se centran en la música colonial de los espacios periféricos de la Capitanía General de Chile, la música campesina de dicho país y el análisis de la música contemporánea.

Recepción del artículo: 17.01.2014. Aceptación de su publicación: 26.02.2014.

I. INTRODUCCIÓN

La obra de Witold Lutosławski (1913-1994) suele ser mencionada en los estudios sobre la música del siglo XX con relación al uso de la indeterminación en la vanguardia de posguerra. Su carrera es un ejemplo de la búsqueda de los compositores del siglo pasado por encontrar nuevas técnicas de organización formal y estructural, a raíz del abandono de la tonalidad mayor-menor. Pero los elementos aleatorios de su lenguaje corresponden solo a una parte de sus aportaciones al desarrollo de la música. De hecho, en su lenguaje encontramos, junto a elementos característicos de la vanguardia del siglo XX, muchos principios formales y armónicos tradicionales.

La carrera compositiva de Lutosławski abarcó más de sesenta años, en los cuales encontramos cambios estilísticos fundamentales; cambios que, por otro lado, reflejan gran parte de la historia de la música del siglo pasado. Desde la primera pieza de la que se tiene constancia, un *Preludio* para piano compuesto en 1922, hasta su último trabajo, *Subito*, para violín y piano, compuesto en 1992 y estrenado con posterioridad a su muerte, es posible distinguir tres grandes períodos estilísticos, en los cuales existen modelos que permanecen como constantes en toda su carrera y otros que caracterizan solo uno de dichos períodos.

Steven Stucky ha propuesto una periodización basada en el desarrollo de las estrategias en el plano de la armonía, el cual fue fundamental durante toda su carrera¹. En dicha periodización, Stucky propone un período “temprano”, que abarca desde los inicios hasta la composición de *Dance Preludes* (1954); un segundo período denominado “medio”, que abarca desde la composición *Cinco Canciones sobre Textos de Kazimiera Illakowicz* (1956-1957) hasta *Novelette* (1979); y un último período “tardío”, que abarca desde *Epitaph* (1979) hasta la muerte del compositor².

En 1976 Lutosławski estrenó *Mi-Parti*, obra encargada por la orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Aclamada por la crítica, se transformó rápidamente en una de las más aplaudidas del compositor. Según Tadeusz Kaczynski, este hecho se debe a la belleza del sonido, cualidad que el propio compositor reconoció como uno de los objetivos que tuvo en mente al componer la pieza³. Lutosławski señala que esta decisión se debió a la necesidad de abandonar las sonoridades agresivas, propias de la música de los sesenta e inicios de los setenta (como, por ejemplo, la *Segunda Sinfonía*)⁴. Con relación a esto, es interesante tener en cuenta que la sección inicial de *Mi-Parti* se basa en una progresión de ocho acordes de doce notas, progresión que aparece por tres veces, siendo transportada cada vez por un semitono ascendente. Sobre este fondo armónico, nueve instrumentos de viento

¹ Stucky, Steven, “Change and Constancy: The Essential Lutosławski”, en *Lutosławski Studies*, Zbigniew Skowron (Ed.), New York, Oxford University Press, 2001, pp. 127-162.

² *Ibid.*, p. 132.

³ Kaczynski, Tadeusz, *Conversation with Witold Lutosławski*, London, Chester Music, 1995, p. 115.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

ejecutan líneas cuyo contenido de altura está íntegramente derivado de segmentos de los acordes. Fue la insatisfacción con este último hecho —que las líneas melódicas estuvieran derivadas de las alturas de los acordes— lo que provocó la búsqueda de una solución que implicara la diferenciación en cuanto al contenido de alturas entre melodía y armonía. Este fue uno de los elementos que condujo al compositor a introducir importantes cambios en su lenguaje.

I consider melodies derived from harmonies as rather poor. That's the way I composed the beginning of *Mi-Parti*, which I think I will avoid in the future....especially the solo instruments which more or less repeat the sounds of the chords. I find it an unsatisfactory solutions⁵.

Esta declaración fue realizada en 1987, cuando Lutosławski ya había encontrado una solución satisfactoria para el problema expuesto más arriba. La utilización de texturas con poco número de notas, una importancia creciente de la melodía como figura, destacada sobre un fondo predominantemente armónico, y la disminución comparativa del número de secciones escritas con técnicas aleatorias, son algunos de los elementos principales que caracterizan su último período compositivo.

En las obras de las dos décadas anteriores, lo melódico puede ser caracterizado como una extensión en el plano lineal de los agregados armónicos de doce notas, que controlan la estructura de la melodía. Sin embargo, a partir de *Epitaph* para oboe y piano, lo melódico complementa el contenido de alturas del fondo, predominantemente armónico, hasta alcanzar el total cromático o sets de nueve, diez u once alturas: tanto el desarrollo de nuevas estrategias en la organización de la altura, como la aparición de nuevos tipos de texturas permiten señalar 1979 como el año de inicio de su tercer período estilístico. *Epitaph* (1979), *Grave* (1981) para violonchelo y piano, *Chain II* (1984-85) para violín y orquesta, *Partita* (1984) para violín y piano, el *Concierto para Piano y Orquesta* (1987-1988), y las sinfonías *Tercera* y *Cuarta*, entre otras obras, demuestran que la solución alcanzada por el compositor tuvo una amplia consecuencia en su labor creativa. Pero, ¿cuáles fueron las constricciones sobre las que Lutosławski basó el nuevo estadio de evolución de su lenguaje musical?; y, más específicamente, ¿cuáles fueron las constricciones que gobernaban sus decisiones en cuanto a la organización de la altura a gran escala?

En el presente artículo expongo una tesis que presenta una explicación plausible de las constricciones en las que se basa el lenguaje compositivo de Lutosławski en su tercer período, específicamente con respecto a las estrategias de movimiento tonal a gran escala, entendiendo este concepto como un aspecto más del estilo de un compositor, puesto que depende de las constricciones,

⁵ [Nota del Director: todos los textos en inglés del presente artículo han sido traducidos por Lidia Morgado]. “Considero que las melodías que provienen de armonías son bastante pobres. Así compuse el principio de *Mi-Parti*, lo que creo que evitaré en el futuro... En especial los solos de instrumentos que, más o menos, repiten los sonidos de los acordes. No me parece una solución satisfactoria”. Cit. en Rae, Charles B., *The Music of Lutosławski*, London, Faber and Faber, 1994, p. 142.

conscientes o inconscientes, que este asuma⁶. Este aspecto, por regla general, no ha sido estudiado en los compositores que formaron la vanguardia del siglo pasado y, para el caso de Lutosławski, prácticamente no existen trabajos que aborden de forma sistemática, y desde la perspectiva del análisis estilístico, el movimiento tonal a gran escala en su música. Existe una razón que explica este hecho: dicho concepto ha sido tradicionalmente entendido como un objeto de estudio restringido solamente a la música de la tonalidad mayor-menor. Desde mi punto de vista, esto es un grave error, puesto que implica una hipótesis subyacente que sostiene que los compositores del siglo XX no necesitaron de constricciones que delimitaran y guiaran su labor en este aspecto de la composición. Aun admitiendo que existe música en la cual el movimiento tonal a gran escala no es un factor sobre el que el compositor ejerza un férreo control, como puede ser el caso de composiciones completamente aleatorias, no debemos suponer a priori que lo anterior fue un elemento estilístico generalizado entre los compositores que desarrollaron su actividad durante la segunda mitad del siglo XX.

En el caso específico de Lutosławski, este aspecto solo ha sido abordado por Andrzej Tuchowski⁷, quien estudia patrones de movimiento interválicos formados entre puntos importantes de la textura en la *Cuarta Sinfonía*. Estos esquemas se repiten y, por lo tanto, sugieren una estrategia de movimiento tonal. Sin embargo, Tuchowski no estudia las alturas específicas que configuran dicho movimiento, centrándose solamente en los intervalos como un elemento estilístico. Si bien ha hecho un importante aporte para la comprensión del estilo de Lutosławski, mi planteamiento —como se verá a lo largo de este artículo— difiere sustancialmente del suyo.

Desde los años sesenta y, sobre todo, a partir de la muerte de Lutosławski, su lenguaje ha sido objeto de estudios en forma creciente, aunque no se ha abordado específicamente el tema de la presente investigación. Steven Stucky y Charles Bodman Rae han escrito dos importantes textos abordando aspectos biográficos y analíticos⁸. La obra de Stucky es un extenso estudio que incluye comentarios analíticos de las obras hasta 1976; el de Rae tiene características similares, pero abarca la totalidad de las obras del compositor. En 1996 la investigadora Martina Homma publicó un interesante trabajo de carácter teórico sobre el lenguaje de Lutosławski desde la perspectiva de la armonía, la forma y el “contrapunto aleatorio”⁹. En 2001 Zbigniew Skowron editó un trabajo que

⁶ Este artículo es un resumen abreviado de mi Tesis Doctoral *Una teoría sobre el movimiento tonal a gran escala en la música del tercer período estilístico de Witold Lutosławski: 1979-1994*, Universidad Autónoma de Madrid, 2006.

⁷ Tuchowski, Andrzej, “The Integrative Role of Motion Patterns in Lutosławski’s Mature Symphonic Works: A Comparison of *Livre pour orchestre* and the *Symphony N.º 4*”, en Zbigniew Skowron (Ed.), *Lutosławski Studies*, pp. 287-304.

⁸ Stucky, Steven, *Lutosławski and His Music*, New York, Cambridge University Press, 1981; Rae, Charles B., *op. cit.*

⁹ Homma, Martina, *Witold Lutosławski. Zwölfton-Harmonik, Formbildung, “aleatorischer Kontrapunkt”. Studien zum Gesamtwerk unter Einbeziehung der Skizzen*, Köln, Bela Verlag, 1996.

contiene catorce ensayos de diferentes analistas sobre diversos aspectos de la estética y del lenguaje de Lutosławski, basados todos en el concepto de estilo de Leonard B. Meyer¹⁰. Existen, además, una serie de tesis doctorales que abordan analíticamente obras específicas o aspectos compositivos más generales. Entre ellas debemos destacar la tesis de Michael Klein, por ser la única que aborda todo el tercer período estilístico del compositor desde una perspectiva netamente teórica¹¹.

Contamos, igualmente, con cuatro importantes libros de entrevistas publicados por Ove Nordwall, Bálint András Varga, Tadeusz Kaczynski e Irina Nikolska¹². Estos trabajos son importantes, porque en ellos el compositor nos transmite directamente algunas de las constricciones principales que fundamentaron su lenguaje. El resto de trabajos sobre Lutosławski consiste en ensayos analíticos sobre aspectos específicos de su lenguaje, publicados en revistas especializadas, entrevistas cortas y comentarios sobre estrenos de sus obras.

Considerando que el objeto de mi artículo se enmarca dentro de lo que se podría denominar análisis estilístico, he aplicado la teoría del estilo de Leonard Meyer como restricción fundamental¹³. Dentro de su concepto, Meyer postula una metodología bastante cercana al método científico: observar hechos que se repiten, que él denomina “modelos”; generar una hipótesis que explique su presencia en el corpus que se estudia, sea este una obra, un grupo de obras, la totalidad del trabajo de un compositor o de un grupo de compositores; y comprobar la hipótesis a través del

¹⁰ Skowron, Zbigniew (Ed.), *op. cit.*

¹¹ Especialmente Klein, Michael Leslie, *A Theoretical Study of the Late Music of Witold Lutosławski: New Interactions of Pitch, Rhythm, and Form*, Tesis Doctoral, State University of New York at Buffalo, 1995; Nies, Carol, *Structural Issues in Lutosławski's Symphony N.º 4*, Tesis Doctoral, University of Cincinnati, 2001; Madkour, Ahmed A., *Compositional Control: Psychological Experience an Analysis of Witold Lutosławski's "Mi Parti"*, primera parte de Tesis Doctoral, University of Pittsburgh, 2002; Russavage, Kathy Ann, *Instrumentation in the work of Witold Lutosławski*, Tesis de Master, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1988; Evans, Gerald, *The Development and Application of New Structural Procedures in the Works Chain I, Chain II, and Chain III by Witold Lutosławski*, segunda parte de Tesis Doctoral, Kent State University, 1990; Mountain, Rosemary, *An Investigation of Periodicity in Music, with Reference to Three Twentieth-Century Compositions: Bartók's Music for String, Percussion and Celesta; Witold Lutosławski's Concerto for Orchestra; Ligeti's Chamber Concerto*, Tesis Doctoral, University of Victoria, 1993. La tesis de Klein aborda, con respecto a la organización de la altura, solo aspectos de superficie (generación de la altura, división de la textura, etc.), sin estudiar dimensiones mayores. El trabajo de Russavage se centra específicamente en las técnicas de orquestación de Lutosławski, pero no abarca toda su carrera, mientras que la tesis de Evans es de naturaleza teórica y ofrece análisis detallados de las tres composiciones denominadas Chain (Cadena).

¹² Nordwall, Ove, *Lutosławski*, Stockholm, Edition Wilhelm Hansen, 1968; Varga, Bálint András, *Lutosławski Profile: Witold Lutosławski in Conversation with Bálint András Varga*, London, J & W Chester/Edition Wilhelm Hansen London Limited, 1976; Kaczynski, Tadeusz, *op. cit.*; Nikolska, Irina, *Conversation with Witold Lutosławski (1987-92)*, Stockholm, Melos, 1994.

¹³ Con respecto al concepto de estilo de Meyer, véase Meyer, Leonard B., *El Estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología*, Madrid, Ediciones Pirámide, 2000, p. 19; para la metodología presentada a continuación, véase *Ibid.*, pp. 30-32 y 69-107.

análisis. Apelando a dicha metodología, he estructurado mi artículo siguiendo fielmente los pasos indicados: primero, presento algunas constricciones conocidas y modelos observados en una serie de obras, basándome fundamentalmente en las declaraciones de Lutosławski; luego genero una hipótesis que los explican y, finalmente, compruebo, a través del análisis, que la hipótesis expuesta permite entender lógicamente el movimiento tonal a gran escala en obras del período estudiado.

II. CONSTRICCIONES CONOCIDAS Y MODELOS OBSERVADOS

II.1. Constricciones en el ámbito de la forma

El presente apartado explora el concepto de forma en Lutosławski desde el punto de vista de tres elementos que actuaron en el desarrollo de su lenguaje musical como constricciones: concepciones estéticas neoclásicas; concepción de la forma a gran escala como oposición de elementos centrípetos y centrífugos; y la forma binaria que caracterizó sus composiciones desde los inicios de su segundo período estilístico hasta su muerte¹⁴.

En este estudio, concibo el concepto de neoclasicismo como una restricción estética que actúa sobre las elecciones técnicas, estructurales y formales de los compositores. Tomás Marco se refiere a esto cuando afirma “[...] la cuestión no es que el neoclasicismo use elementos clasicistas o barrocos sino que su esencia es la búsqueda, en un pasado amplio, de elementos, generalmente constructivos, que vivifiquen la música del presente”¹⁵.

En el caso de Lutosławski, los elementos constructivos a los que se refiere Marco surgen de una lectura o interpretación psicológica de las estrategias formales de los maestros del clasicismo vienes, y en especial de Haydn y Beethoven. Esta interpretación implica, además, una concepción lógica y lineal, basada en una visión narrativa del tiempo musical. Uno de los elementos que coloca a Lutosławski en un lugar especial dentro de la vanguardia de posguerra es, precisamente, esto último: mientras los compositores cercanos a la “escuela de Darmstadt” avanzaban hacia una concepción más estática del tiempo musical, dando lugar a estrategias formales radicalmente nuevas (composición en grupos, “forma momento”, formas texturales, etc.), Lutosławski avanzaba por su propio camino, mirando hacia el pasado. De su estudio de las estrategias formales del clasicismo surgieron una serie de elementos que actuaron en el desarrollo de su lenguaje compositivo como constricciones, operando

¹⁴ Existen otros dos elementos que son claves para entender el concepto de forma de Lutosławski: los conceptos de “acción” y “carácter”, los cuales no inciden específicamente en la temática del presente trabajo. Para el primero, véase “Lutosławski, ‘Akcja’, and the Poetics of Musical Plot”, en *Music & Letters*, vol. 88 N.º 4, 2007, pp. 604-631; y para el Segundo, Rust, Douglas, “Conversations With Witold Lutosławski”, en *The Musical Quarterly*, Vol. 79/1, 1995, pp. 207-223.

¹⁵ Marco, Tomás, *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002, p. 121.

sobre el desarrollo de una noción muy particular de la forma y sobre las estrategias derivadas de dicha noción.

Un elemento fundamental en la concepción formal de Lutosławski corresponde a los conceptos de fuerzas centrípetas y centrífugas como ingredientes indispensables en la forma a gran escala. Hablando no solo de su música sino de la música en general, Lutosławski apelaba a dichos conceptos:

I entirely agree that any strictly composed musical form contains opposing forces. Every form is a product of the conflict between these forces. We could call them centrifugal and centripetal. Centrifugal forces result from the variety of the musical material; they must somehow be balanced by a centripetal force which will bind these fugitive elements into a whole [...] I feel that the construction of closed forms involves the presence of contrasting elements, that is to say, elements with a sufficiently strong centrifugal force, and their subsequent subjugation to the unifying centripetal force. Only then is a composition likely to possess a firm and solid construction¹⁶.

Esta declaración equivale a afirmar la presencia de constricciones estéticas neoclásicas en la noción de forma. Lutosławski asume los ideales clásicos cuando afirma que las fuerzas centrífugas deben, en última instancia, ser subyugadas por las fuerzas centrípetas¹⁷. Las fuerzas centrífugas provienen de la variedad de los materiales, pero no solo actúan proveyendo variedad sino que también son contrastantes y no intervienen como elementos unificadores. Este rol les corresponde a las fuerzas centrípetas, que son las que mantienen la coherencia y, en definitiva, controlan el poder destabilizador de las fuerzas centrífugas. Dicho concepto se basa en una visión dramática de la forma, puesto que Lutosławski señala que toda forma es el producto de un conflicto entre fuerzas opuestas, con lo cual surge una idea de proceso que implica un conflicto y su resolución.

La analogía con el pensamiento formal del clasicismo salta a la vista: las formas de sonata, con su énfasis en la unidad de proceso basado en el principio dramático de contraposición de áreas

¹⁶ Kaczyński, Tadeusz, p. 77.

¹⁷ “Estoy absolutamente de acuerdo con que cualquier forma musical compuesta de manera estricta contiene fuerzas opuestas. Cada forma es producto del conflicto entre dichas fuerzas. Podríamos denominarlas centrífuga y centrípeta. La fuerza centrífuga es el resultado de la variedad del material musical, que de alguna forma tiene que equilibrarse por la fuerza centrípeta que transformará esos elementos fugitivos en un todo [...] Siento que la construcción de formas cercanas implica la presencia de elementos de contraste, es decir, elementos con suficiente fuerza centrífuga, y su posterior sometimiento a dicha fuerza centrípeta unificadora. Solo entonces se crea una composición que puede poseer una construcción firme y sólida”. Dorota Sobieska, comentando esta misma declaración, afirma: “While post-Romantically Lutosławski recommends that the centrifugal force be substantial, Classically he expects that the centripetal force will prevail, holding the entire musical form together”. Dorota Sobieska [...]: “Mientras que el Lutosławski posromántico recomienda que la fuerza centrífuga sea sustancial, en su etapa clásica espera que la fuerza centrípeta prevalezca, manteniendo la forma musical unida”. Sobieska, Dorota Urszula, *The Greater Lyrical Form: An Inclusive Formalist Study*, Tesis Doctoral, Kent State University, 2000, p. 425.

tonales (conflicto) y su resolución hacia el final de la forma, implican una visión de la armonía como fuerza estructural en donde la tónica puede entenderse como el elemento centrípeto, unificador, y la segunda área tonal, como el máximo representante de las fuerzas centrífugas. El dominio de dichas fuerzas, en el plano armónico, se extiende desde la segunda área armónica hasta antes de la retransición, al final del desarrollo, después del cual se produce la resolución del conflicto en la reexposición, en donde las fuerzas centrípetas subyugan a los elementos centrífugos. En el clasicismo, este concepto dramático actúa como una constricción en el desarrollo de la forma, y da origen a una variedad de diseños o esquemas formales unificados por dicho concepto. En mi opinión, en Lutosławski se produce este mismo fenómeno: la idea, en esencia dramática, de la necesidad de elementos contrastantes que en última instancia sean controlados por una fuerza unificadora, lleva a un concepto formal que, a pesar de la variedad de diseños que adopte, responde a un mismo principio.

Hacia el inicio de la década de los sesent, el desarrollo de la experimentación con elementos que constituirían su lenguaje musical llevó a Lutosławski a la creación de una nueva estrategia formal, que respondía a este principio. Dicha forma, aplicada por primera vez en el *Cuarteto de Cuerda* (1964), ha sido denominada por Steven Stucky “forma acentuada al final” (*end-accented form*)¹⁸. La idea de oposición de fuerzas se plasma en un tipo de forma que, desde el punto de vista del proceso auditivo, transcurre en dos partes, independiente del número de secciones que contenga efectivamente la obra. Refiriéndose a esta estrategia, Lutosławski explicó:

Looking for an approach of my own, I came to use an unconventionally interpreted binary form. This first movement – in such a construction – is preparatory, introductory in character. It is supposed to excite the listener’s curiosity in order that he may get an appetite for something more substantial. I admit that the listener may even have a sensation of impatience: the musical thoughts the first movement appears to bear remain ‘unsaid’. But that is my design. I want the listener to expect some events as anxiously as possible. As to the events expected, they take place in the main movement, in the finale, which is – in contrast to the first movement – fairly substantial in thought and consistent in development¹⁹.

La estrategia formal es sumamente efectiva: la primera parte del proceso tiene por función crear una expectativa, la cual es resuelta en la segunda parte, en la que recae el peso (el acento, de

¹⁸ Stucky, Steven, p. 130.

¹⁹ “En busca de un enfoque propio, empecé a utilizar una forma binaria interpretada de forma poco convencional. Este primer movimiento, en dicha construcción, es preparatorio, de carácter introductorio. Se pretende que despierte la curiosidad del oyente para que, de esta forma, pueda apetecerle algo más sustancial. Admito que el oyente puede incluso experimentar una sensación de impaciencia: los pensamientos musicales del primer movimiento parecen quedarse «callados». Pero esa es mi idea. Quiero que el oyente esté expectante por lo que ocurre con la mayor ansia posible. Lo que se espera que ocurra tiene lugar en el movimiento principal, en el final, lo que es, en contraste con el primer movimiento, bastante sustancial en la idea y consistente en el desarrollo”. Nikolska, Irina, pp. 95-96.

ahí la denominación de Stucky) de la obra. Esta estrategia persiste desde 1964 hasta sus últimas composiciones, aunque asume muy diferentes apariencias, desde el punto de vista del diseño. En este sentido se produce lo mismo que se da en el caso de las formas de sonata del clasicismo: una misma estructura psicológica plasmada en diferentes diseños formales²⁰.

La sección introductoria contiene elementos importantes para el desarrollo de la obra, pero estos son meramente esbozados, siendo presentados generalmente a través de un proceso de interrupción: episodios cortos que son detenidos por un gesto o por un refrán con material contrastante, de manera que el oyente, por saturación, espere el fin del proceso, o sea, la continuidad al interior de las secciones. Lutosławski apela a lo que Meyer denomina “debilitamiento de la forma”²¹. La sección principal normalmente cumple las funciones de desarrollo, donde se juxtaponen elementos contrastantes hasta llegar a un clímax, generalmente concebido como una sección *ad libitum*, en el que se alcanza el mayor índice de actividad y tensión. Le sigue una sección posclimática donde se produce una marcada mitigación de la tensión, la cual conduce a un punto de estabilidad relativa. Finalmente, la forma concluye con una sección de marcado carácter conclusivo. Todo el peso de la acción recae sobre la segunda parte, en la cual se produce un movimiento progresivo hacia el clímax, dirigiendo la atención del oyente hasta el final de la obra.

II.2. Constricciones en el ámbito de la armonía y de la melodía

En su segundo período estilístico, la música de Lutosławski estuvo ampliamente gobernada por la utilización de la armonía de doce tonos y por la extensa utilización de procedimiento aleatorios estrictamente controlados. Según autores como Rae, el desarrollo de estrategias personales alcanzado a mediados de la década de los sesenta en el ámbito de la organización de la altura y del ritmo significó un estadio definitivo de madurez compositiva²². Sin embargo, el aspecto inconformista de su personalidad artística se ve reflejado claramente en la crisis compositiva que le condujo al último período (1979-1994), crisis que tuvo como centro el refinamiento de la textura, ciertos aspectos de la organización de la altura, y, especialmente, la organización armónica y melódica en texturas del tipo melodía y acompañamiento.

Stucky caracteriza dicho período como una síntesis de los elementos acumulados a través de toda su carrera y, especialmente, por un retorno a las texturas citadas en nuestro párrafo anterior²³. Menciona varias características que pueden ser consideradas como constantes en toda la música de Lutosławski, pero quisiera especialmente resaltar una: la tendencia a la restricción interválica,

²⁰ Esta afirmación corresponde a Michael Klein. Véase Klein, Michael, pp. 271-272.

²¹ “[...] la falta de formas inequívocas y concretas, o de modos bien articulados de sucesión, es capaz de despertar poderosos deseos y expectativas de clarificación y perfeccionamiento”. Meyer, Leonard B., *Emoción y significado en la música*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 172.

²² Rae, Charles B., p. 146.

²³ Stucky, Steven, “Change and Constancy ...”, p. 143 y pp. 151-162.

es decir, el uso selectivo de grupos de dos o tres intervalos, ya sea en el plano melódico como en el armónico, para producir una cualidad sonora distintiva. La idea implica en el plano horizontal el concepto de “modo interválico” y en el plano vertical, la noción de “cualidad armónica”. Con respecto a la restricción interválica en la melodía, Lutosławski afirmó:

In my mode of thinking there are two poles: on the one hand, minor second and tritone, [...] and – on the other hand – major second and perfect fifth or fourth; those are the extreme poles of my intervallic modal structures. In order to make the expressive aspect of a given fragment of music characteristically distinctive, one had better use of as few intervals as possible, preferably two. This imparts homogeneity to the sound picture²⁴.

[...] the situation of ‘choice’ of intervals is my music’s counterpoint of tonal music’s category of mode²⁵.

Lutosławski establece una clara distinción entre dos grupos interválicos o “modos”: c.i. 1 y 6 por un lado, y por otro, c.i. 2 y 5, representando en su lenguaje lo que la utilización de los modos mayor y menor en la música de la era tonal²⁶. La utilización de un número limitado de intervalos en el aspecto melódico puede ser rastreada desde la *Sonata para Piano*, la *Primera Sinfonía* y *Dance Preludes*, por ejemplo, en el primer período estilístico, hasta *Epitaph*, el *Concierto para Piano*, y *Partita*, por ejemplo, en el último. Es interesante señalar que dichos “modos” son solo los dos polos de una clasificación efectuada sobre la cualidad de los intervalos, existiendo una amplia variedad de combinaciones intermedias.

La clasificación efectuada por Lutosławski sobre los intervalos mencionados no solo abarcó el ámbito melódico, sino que también se reflejó en el armónico, aspecto en el que la noción de “cualidad armónica”, la contraparte vertical del concepto de “modo” en el plano melódico, tuvo un papel central:

[...] since the eighties the central concept in my method of harmonic writing has been the notion of ‘quality’, which has nothing to do with ‘colouring’, ‘mood’, ‘atmosfera’, etc. Proceeding from this, I started categorizing diverse harmonic complexes. There are two extremes in this categorization: on the

²⁴ Nikolska, Irina, p. 115.

²⁵ “Según mi forma de pensar hay dos polos: el primero, el intervalo de segunda menor y el de tritono; [...] y el segundo, el de segunda mayor y el de cuarta o quinta perfectas; esos son los polos opuestos de la interválica de mis estructuras modales. Para crear el aspecto expresivo de un fragmento dado de música característicamente distintiva, uno tenía un mejor uso de la menor cantidad posible de intervalos, preferiblemente dos. Esto aporta homogeneidad a la imagen del sonido.

[...] en mi música la situación de ‘elección’ de intervalos es el contrapunto de la música tonal en la categoría de modo”. *Ibid.*, p. 116.

²⁶ La abreviatura “c.i.” quiere decir “clase interválica”, concepto que agrupa los intervalos en clases de acuerdo a su complementariedad. Por ejemplo, las segundas mayores y séptimas menores pertenecen a una misma clase: c.i. 2.

one hand, intervallic aggregates consisting of perfect fifths and fourths as well as major seconds; on the other hand, aggregates of minor seconds and tritons. A parallel suggests itself: these extremes bear analogy to the generally known modos—major and minor respectively²⁷.

La polarización expuesta por Lutosławski demuestra que para él existía una similitud cualitativa entre los intervalos melódicos y armónicos en cuanto a que los extremos de la polaridad interválica en la melodía, c.i. 1 y 6, c.i. 2 y 5, se corresponden con los extremos en la armonía. Debemos tener en cuenta un hecho significativo: si hablamos de acordes de doce notas, los cuales predominan en su segundo período, la clasificación se tiene que referir a los intervalos adyacentes, puesto que el contenido total es el máximo de intervalos posible al tratarse siempre del set 12-1; sin embargo, en el tercer período estilístico lo que predominan son acordes con un número reducido de alturas diferentes (de tres a cinco), por lo que el contenido total de clases de intervalos, o vector interválico, cobra necesariamente una mayor importancia. Desde mi punto de vista, cuando Lutosławski habla de los grupos de intervalos mencionados más arriba, no se refiere a los intervalos adyacentes necesariamente, sino al predominio de dichos intervalos en el vector del set²⁸.

Lo anterior se puede demostrar claramente en el ejemplo 1. Hemos seleccionado las sonoridades armónicas finales de algunas obras o movimientos pertenecientes al tercer período estilístico para resaltar la predilección del compositor por uno de los extremos de la polaridad interválica como punto de llegada final, lo que sugiere que para Lutosławski estos intervalos, c.i. 2 y 5, implicaban una cualidad consonante o de estabilidad. Estos intervalos pueden darse en un número elevado de sets en conjunción con otros intervalos; sin embargo, Lutosławski demuestra una clara predilección por un set de cuatro alturas, el 4-23, y uno de tres alturas, el 3-6. Podemos explicar esta elección si nos fijamos en las características de los vectores de dichos sets: el vector del 4-23 (021030) contiene la máxima cantidad de c.i. 5 (3) para un set de cardinalidad 4, y además, no contiene ni c.i. 1 ni 6; por otra parte, el vector del set 3-6 (020100) contiene la máxima cantidad de c.i. 2 (2) para un set de cardinalidad 3. Lutosławski ha elegido los sets que, dependiendo de su cardinalidad, contienen el mayor número posible de c.i. 2 y 5, aunque estos no se reflejen totalmente en la disposición de los acordes como intervalos adyacentes.

²⁷ “[...] desde la década de los ochenta el concepto central en mi método de escritura armónica ha sido la noción de ‘calidad’, que no tiene nada que ver con el ‘color’, el ‘modo’, la ‘atmósfera’, etc. Partiendo de esto, comencé establecer categorías de diversos complejos armónicos. Existen dos extremos en esta categorización: por una parte, conjuntos de intervalos que consisten tanto en quintas y cuartas perfectas como en segundas mayores; por otra parte, conjuntos de segundas y tritonos menores. De este modo se produce un paralelismo: estos dos extremos establecen una analogía con los conocidos generalmente como modos, mayor y menor, respectivamente”. *Ibid*, p. 124.

²⁸ En este artículo utilizo la teoría de los sets propuesta por Allen Forte, pero solo como herramienta analítica puesto que el concepto de estructura que constriñe mi trabajo es diferente al de Forte. Véase Forte, Allen, *The Structure of Atonal Music*. New Haven, Yale University Press, 1973.

En el ejemplo señalamos al lado de los acordes las clases de intervalos que aparecen como adyacentes. De los diez acordes que figuran en el ejemplo, cuatro corresponden a formas del set 4-23, pero difieren en algunos casos por los intervalos adyacentes: el acorde final del primer movimiento de *Chain II* corresponde a una forma en donde hay dos segundas mayores y una tercera menor, siendo evitadas las cuartas o quintas, mientras que al final de la primera canción de *Chantefleurs et Chantefables* lo que escuchamos son dos séptimas menores separadas por una quinta justa.

The example displays ten musical chords from different works by Witold Lutosławski, arranged in two rows. Each chord is shown in a two-staff notation (treble and bass clef). Below each chord, its interval class is indicated in parentheses. The first row includes: *Epitaph* (4-23 (0257)), *Partita* (3-7 (025)), *Concierto piano* 3er. movimiento (5-35 (02479)), *Chain 2* 1er. movimiento (4-23 (0257)), and *4ª Sinfonía* (5-20 (01378)). The second row includes: *Chantefleurs et Chantefables* (1989-90) 1ª canción (4-23 (0257)), *Chantefleurs et Chantefables* 8ª canción (4-23 (0257)), *Concierto piano* (3-6 (024)), *Chantefleurs et Chantefables* 2ª canción (3-6 (024)), and *Chantefleurs et Chantefables* 4ª canción (3-6 (024)).

Ejemplo 1. Lutosławski, sonoridades finales, tercer período estilístico.

Otra forma del set es la que muestra una disposición con dos quintas justas separadas por una tercera menor, disposición con la que concluyen *Epitaph* (teniendo en cuenta que el fa6 es una duplicación de la nota del bajo) y la octava canción de *Chantefleurs et Chantefables*, forma que es la misma con que concluye la primera canción de dicha obra, pero con otra disposición. Los últimos tres acordes del ejemplo corresponden a formas del set 3-6, las que sí enfatizan el c.i. 2: al final del *Concierto para Piano* y de la segunda canción de *Chantefleurs et Chantefables*, como segunda mayor, y como séptima menor, en el caso de la cuarta canción de esta última obra.

De los diez acordes presentados en el ejemplo, solo hay tres que no corresponden a los sets señalados; sin embargo, en el caso del acorde final de *Partita* el set 3-7 es un subset del 4-23; en el caso del set 5-20 con el que concluye la *Cuarta Sinfonía*, las tres notas superiores forman el set 3-9,

el cual también es un subset del 4-23; finalmente, en el caso del acorde final del tercer movimiento del *Concierto para Piano*, el set 5-35 contiene como subset al 4-23. Lo anterior sugiere que este set, si bien aparece como sonoridad final ya en *Livre pour orchestre* en el segundo período estilístico, cobró una importancia relevante en la siguiente fase estilística, como lo demuestra su utilización repetida como acorde final en varias obras y movimientos.

Finalmente, es necesario analizar otra característica del pensamiento armónico del compositor, característica que representa una restricción que ejerció, desde mi punto de vista, un rol importantísimo en sus estrategias de movimiento tonal a gran escala. En la entrevista con Nikolska, en relación con sus experimentos armónicos que cristalizaron en su último período estilístico, el compositor declaró:

My discovery in the sphere of harmony is of the utmost importance to me: it is by this discovery that I have been guided in my work as a composer up to now.

[...] The only thing that I can tell you is this: the 'field of expressiveness' is polarized by chords with and without minor ninths.

[...] They are, so to speak, two poles of expressivity, and it is expressivity that determines the use of chords.

In the course of my recent experiments one truth began to take shape: the intervals of major seventh and minor ninth are, in essence, the antipodes²⁹.

Inmediatamente después, Nikolska le sugiere que en su música de los ochenta, en algunos momentos, se aprecia una acumulación de novenas menores con lo que se produce un efecto de tensión, mientras que cuando se producen séptimas mayores y segundas menores estas producen un efecto de suavidad y, por comparación, de mayor consonancia. Lutosławski responde con lo que consideramos una de las claves de su lenguaje armónico:

These qualities have far-reaching consequences within the framework of my technique, for they have a great role to play in chordal structures. One can say that all harmonic aggregates built on the basis of the interval of minor ninth [...] bear the marks of destructiveness; they are centrifugal factors. Quite another thing is the interval of major seventh, which is a centripetal element.

[...] it is precisely with the help of major sevenths that I often attain the effect of consonance³⁰.

²⁹ "Mi descubrimiento en la esfera de la armonía es de suma importancia para mí: hasta ahora me he guiado por él en mi trabajo como compositor.

[...] Lo único que puedo afirmar es esto: el 'campo de la expresividad' se ve polarizado por acordes con y sin novenas menores.

[...] Son, por así decirlo, dos extremos dentro de la expresividad, y es esta misma la que determina el uso de los acordes.

En el transcurso de mis experimentos más recientes hubo una verdad que empezó a tomar forma: los intervalos de séptima mayor y de novena menor son, en su esencia, polos opuestos". Nikolska, Irina, pp. 122-123.

³⁰ "Estas cualidades tienen consecuencias de amplio alcance dentro del marco de mi técnica, pues juegan

Estas declaraciones son cruciales, puesto que señalan un número de constricciones que influirán necesariamente en las estrategias de movimiento tonal a gran escala. Primero, cuando Lutosławski afirma que es la expresividad la que determina el uso de los acordes, está reconociendo implícitamente que la progresión armónica no es sistemática, es decir, que las sucesiones de acordes no responden a constricciones sintácticas, sino a otro tipo de constricciones, mucho más subjetivas. Segundo, sin perjuicio de lo anterior, los conceptos de tensión y distensión juegan un rol importante en el pensamiento armónico, aunque sean entendidos como elementos cualitativos. Tercero, dichos conceptos implican dos polos contrapuestos: la novena menor y la séptima mayor, que conllevan tensión y distensión respectivamente. Cuarto, para Lutosławski la novena menor funcionaba como un elemento centrífugo, es decir, un elemento que destruía la estabilidad (nótese que Lutosławski emplea el término *destrutividad*), elemento al que se contrapone el efecto centrípeto de la séptima mayor. El hecho de que Lutosławski utilice los términos *centrípetos* y *centrífugos* sugiere que las constricciones formales analizadas en el apartado anterior tenían consecuencias en el ámbito de la armonía, con lo cual se abre la posibilidad de reconocer la función, es decir, la naturaleza de la participación, de determinados intervalos, acordes o alturas en el movimiento a gran escala, por comparación con su posición en el despliegue de la forma.

II.3. Modelos observados

Siguiendo la teoría del estilo de Meyer, a continuación quisiera resaltar brevemente dos modelos o hechos compositivos que se repiten en el tercer período de Lutosławski: un modelo de partida y retorno sobre ciertas clases de alturas, y un modelo interválico característico en cadencias finales.

OBRA	FECHA	INSTRUMENTACIÓN	ALTURA INICIO	ALTURA FINAL
<i>Epitaph</i>	1979	Oboe y Piano	fa	fa fa
<i>3ª Sinfonía</i>	1981-83	Orquesta Sinfónica	mi	mi
**Partita	1984	Violín y Piano	fa#	fa#

un papel principal en las estructuras de los acordes. Se puede decir que todos los conjuntos armónicos contruidos sobre la base de un intervalo de novena menor [...] soportan las marcas del carácter destructivo; son factores centrífugos. Bastante diferente es el intervalo de séptima mayor, que es un elemento centrípeto.

[...] a menudo consigo el efecto de la consonancia precisamente con la ayuda de las séptimas mayores". *Ibid.*, 123-124.

<i>*Concierto para Piano y Orquesta</i>	1987-88	Piano y Orquesta Sinfónica	sol#	sol#
<i>4ª Sinfonía</i>	1988-92	Orquesta Sinfónica	mi	mi
<i>**Subito</i>	1992	Violín y Piano	reb sib	reb sib

Tabla 1. Alturas de inicio y fin en obras seleccionadas, tercer período estilístico.

La tabla 1 pretende señalar solamente un hecho: en algunas composiciones del tercer período estilístico es posible distinguir un modelo de partida y retorno que abarca toda la obra, al aparecer una o dos alturas como puntos de inicio y fin. Este hecho sugiere una organización jerárquica con la primacía de algunas alturas. Aquellas que aparecen en la tabla en negrita corresponden a las que se encuentran en el bajo, mientras que las demás ocurren en la melodía, ya sea en el registro medio o agudo. Las composiciones señaladas con dos asteriscos, *Partita* y *Subito*, contienen una pequeña introducción, en el caso de *Partita*, o un gesto de inicio de carácter anacrúsico, en el caso de *Subito*, apareciendo tras ellos las alturas señaladas. De igual forma, el *Concierto para Piano* se inicia con un acorde de doce notas a cargo de las maderas, el cual corresponde a la introducción y refrán o *ritornello*. Conduce directamente a un unísono sobre el sol# en el registro medio, punto en el que se produce la entrada del solista. Dicho punto corresponde a un acento estructural y, como tal, señala el principal punto de partida. De la información expuesta en la tabla, podemos concluir que las seis obras finalizan con un retorno a la altura inicial en el bajo, aunque esta no haya aparecido en dicho registro al inicio. Puesto que en el estilo de la tonalidad mayor-menor la norma es que el acorde que representa la función de tónica aparezca en estado fundamental al final de las obras, esta información nos parece relevante, dada la analogía.

El ejemplo 2 presenta un breve análisis de la cadencia final de la *Tercera Sinfonía*³¹. A partir del número cien de la partitura, la textura se divide en dos planos sonoros: por un lado, acordes tocados prácticamente en *tutti*; y, por otro, un gesto que asciende en el registro a cargo de instrumentos de percusión (glockenspiel, marimba, xilófono, vibráfono) y dos pianos. El plano de los acordes se inicia con uno de doce notas, con el sib₆ como límite superior del registro, y el si₁ como límite inferior, marcando una pulsación de negras (tenemos en cuenta que el tempo es rápido: la indicación de la

³¹ Por motivos de espacio, presento en este artículo solo tres ejemplos de cadencias finales. Remito al lector a mi Tesis Doctoral, en la que se presentan estos análisis, además de otras cadencias finales y cadencias intermedias. Véase Martínez, Gonzalo, pp. 88-134.

partitura señala *Allegro*, ca. blanca 160). A partir de este punto se produce una recesión en la actividad-tempo de los acordes como plano, puesto que la distancia entre los ataques se va paulatinamente alargando³². Este hecho contrasta con lo que sucede en la percusión, puesto que dicha textura ha ido subiendo poco a poco, formando un proceso progresivo, hasta que se estabiliza en el registro agudo durante los cuatro últimos compases antes del número 102. La armonía del penúltimo compás puede entenderse como una consecuencia de la tendencia recesiva del plano de los acordes, como último freno antes de las corcheas finales.

mi-fa#-la-si=4-23 (0257)

13 re#-mi	6 sib-mi
13 fa#-sol	6 sol-do#
13 la-sib	6 la-re#
13 do-do#	6 fa#-do

Ejemplo 2. Lutoslawski, Tercera Sinfonía, análisis de la cadencia final.

Con respecto a la cadencia, podemos observar en el ejemplo 2 que la progresión armónica que implica consonancia-disonancia-consonancia es bastante clara: el set 4-23 que se estabiliza en el registro superior, en el plano de la percusión, implica la utilización exclusiva de c.i. 2 y 5; la siguiente armonía está formada por ocho alturas, que pueden ser descompuestas en dos tetracordos: desde el bajo, re#-fa-la-do y mi-sol-sib-do#, con el mi sonando en tres registros. El tetracordo que falta para completar el total cromático aparece como notas intermedias en el movimiento general hacia ambos mi que señalan el final. De esta forma, el contenido interválico de la armonía (antes del movimiento hacia el mi) contrasta fuertemente con el del agregado anterior: escuchamos cuatro

³² Los conceptos de recesión, progresión y actividad-tempo corresponden a Wallace Berry. En la música, los oyentes escuchamos líneas de movimiento, esto es, cursos de acción (sucesiones de eventos sonoros y sus procesos de cambio y transformación) que aparecen como procesos de aumento y disminución de la tensión. Dichos procesos ocupan un lugar fundamental en las ideas de dicho analista. Para definir el aumento de la tensión, Berry recurre al concepto de progresión, e implica un proceso en cualquier parámetro dirigido en la dirección del aumento de la intensidad, mientras que para la disminución de la tensión utiliza el concepto de recesión, correspondiendo a un proceso dirigido, en cualquier parámetro, hacia la disminución de la intensidad o, mejor dicho, hacia la estabilidad. Estos procesos representan líneas de cambios (es decir, movimientos) y pueden actuar complementariamente con relación a otros procesos dentro de una misma sección de la forma, o sea, en una "dirección" similar, o en sentido opuesto (véase Berry, Wallace, *Structural Functions in Music*, New York, Dover Publications, 1987, p. 7). El concepto de actividad-tempo se refiere a la cantidad de ataques por unidad temporal, ya sea en una línea melódica o en la totalidad de la textura (véase *Ibid.*, p. 305).

novenas menores y cinco tritonos. El efecto de resolución armónica es sumamente pronunciado por la posterior llegada a la octava en el mi, la contracción del registro y la recesión en la densidad de los eventos.

Con respecto a los intervallos cadenciales, sucede algo similar a las cadencias de otras obras, como *Partita* y *Epitaph*: la nota final está presente ya en los eventos previos. El mi aparece en el agregado de la percusión en tres octavas y, como límite agudo, además, en la armonía disonante. Sin embargo, en el ejemplo hemos señalado el intervalo de cuarta descendente entre el la6 del agudo y el mi4 por ser el movimiento que se produce en el extremo del registro, así como también el movimiento de sensible, aunque con transferencia de octava, entre el re# y el mi final en el bajo, movimiento que resuelve la novena menor entre las notas que señalan el ámbito de la armonía disonante. Desde el punto de vista armónico, la cadencia recurre a la estrategia tradicional de resolver una disonancia extrema, cargada de tritonos y novenas menores, en un unísono, de manera similar a lo que ocurrirá posteriormente al inicio del *Concierto para Piano*.

Ejemplo 3. Lutosławski, Cuarta Sinfonía, análisis de la cadencia final.

El ejemplo 3 muestra un análisis de los doce últimos compases de la *Cuarta Sinfonía*, el último trabajo sinfónico de Lutosławski. La textura está dividida en dos planos: por un lado la percusión, con una actividad-tempo estable en corcheas a partir del número 96 de la partitura y, por otro, los acordes del resto de la orquesta. En dicho plano encontramos un proceso progresivo en la actividad-tempo al estrecharse la distancia entre los diversos ataques de un acorde de doce alturas, con el sol#6 como ámbito superior, y el mi2 como ámbito inferior. En el número 97 se introducen acordes de cuatro alturas diferentes en las maderas y metales con un comportamiento que contradice la tendencia progresiva del plano de la orquesta al ir agrandándose la distancia entre sus ataques, con la secuencia: negra, negra, negra con punto y blanca más corchea, hasta que las siete corcheas finales resuelven el conflicto.

El movimiento tonal es algo más complejo que en el ejemplo anterior. Este muestra que en la armonía de doce notas establecida a partir del número 96, si bien predominan las terceras menores, contiene además una quinta justa, una cuarta, dos segundas mayores y un tritono. Sin embargo, cuenta como intervalos internos con cuatro novenas menores que se producen entre las cuatro notas de cada extremo: mi-fa, sol-sol#, sib-si, y do-do#. En relación a los acordes que le siguen, esta armonía es marcadamente disonante³³. Los siguientes acordes se diferencian entre sí porque el primero contiene una séptima mayor, como ámbito, mientras que el segundo no la tiene y sí una tercera menor. Creo que lo que los caracteriza es la presencia del tritono en la parte inferior. Si analizamos el acorde final veremos que contiene, igualmente, un tritono, pero entre una nota interior y el bajo (sib-mi), no tan resaltado como los acordes anteriores.

Si bien la armonía final puede ser entendida como relativamente disonante en relación con las de *Epitaph* y *Partita*, por ejemplo, en el contexto en que aparece suena menos disonante que lo que le precede. Esto permite entender el proceso armónico como recesivo, con un movimiento desde una armonía disonante (el acorde de doce notas), pasando por la alternancia de dos armonías menos disonantes aunque con una cierta carga de tensión por la presencia del tritono en el bajo, llegando a una armonía relativamente más consonante, con tres c.i. 5, dos de los cuales están en los registros extremos (mi-si, en el bajo, y sib-mib, en el registro superior), y la séptima mayor como ámbito.

Quisiera destacar que el intervalo melódico cadencial en el registro superior es cuarta justa ascendente, desde el sib3 (la# 3 en los trombones) a la nota final, el mib4. Desde el punto de vista de la armonía, podría también entenderse el movimiento del registro superior como el despliegue de un intervalo armónico entre dos voces estructurales: el sol#6 moviéndose hacia el sib4 y sib3 en la voz inferior, mientras que en la superior el re7 se mueve al re5, manteniéndose hasta resolver el tritono con el sol# moviéndose hacia el mib.

En el ejemplo he señalado las tres alturas superiores del acorde final puesto que conforman el set 3-9, el cual es un sub-set del set 4-23. Esto no es arbitrario, puesto que Lutosławski lo diferencia por su color instrumental y por el registro de la quinta inferior: aunque todo el acorde aparece instrumentado por maderas y cuerdas, las alturas superiores además son tocadas por las trompetas, en un registro bastante bajo para ese instrumento, y las cuatro trompas, mientras que el mi3 lo toca solamente el timbal, y la quinta si-mi la tocan los trombones y la tuba.

³³ Otro factor que contribuye a la cualidad disonante de esta armonía es la diferencia entre su cardinalidad y la de los acordes de cuatro alturas que le siguen.

6= sib-mi

13= la-sib
13= do-reb

sib-reb=2-3 (03)

Ejemplo 4. Lutosławski, *Subito*, análisis de la cadencia final.

En el ejemplo 4 se analizan los compases finales de *Subito*, el último trabajo del compositor, desde el clímax de la obra hasta el final. Rítmicamente, el proceso recesivo, que contradice el impulso progresivo en la actividad-tempo, se produce en la zona climática, en donde ambos instrumentos repiten diferentes gestos melódicos a gran velocidad: el violín se mantiene en un trino sobre el sol#6, mientras el piano repite dos líneas cromáticas de cuatro alturas, una ascendente y otra descendente. Esto confiere un carácter circular al gesto, lo que contradice la direccionalidad ascendente que predomina antes del compás 138 (en la indicación *più mosso*). El impulso se detiene bruscamente en el compás 146, en donde ambos instrumentos coinciden, formando un acorde de una semicorchea de duración en *ff*. Este punto significa un momento de máxima acción recesiva, y a partir de aquí la actividad se va deteniendo poco a poco, fundamentalmente por la disminución a *p* en el violín, y por la introducción de diferentes formas de pausas en la actividad-tempo: el acorde mantenido del piano, los silencios con calderón, y el estrechamiento de las unidades melódicas (de cuatro a tres fusas)³⁴. El gesto final del violín resuelve el conflicto rítmico al retomar las fusas y la dinámica *ff*.

En el compás 147 se introduce por última vez el refrán, pero con una modificación importante para el análisis de la cadencia: la armonía del piano (compás 148) es aquella con que finalizaba la primera exposición del refrán, y no con la que comenzaba. Como muestra el ejemplo, dicha armonía es disonante por la presencia de dos novenas menores: la-sib y do-reb, siendo especialmente notorias dada la cardinalidad reducida del agregado (solo 4 alturas diferentes). Como podemos observar, esta armonía resuelve solo en el acorde final, en donde ambas novenas se mueven a sus octavas. El c.i. 3 del final resulta especialmente consonante después del acorde anterior; de esta forma nos volvemos a encontrar con el modelo armónico cadencial de disonancia resolviendo en consonancia.

³⁴ Considero que la disminución en el número de notas de los gestos melódicos, cuando se produce en un contexto como este, en el que predominan procesos recesivos como los descritos, funciona en dicha dirección, y no como una progresión. Por ejemplo, si los silencios se fueran acortando en su duración, y el contexto fuera más el de una aceleración constante, el estrechamiento de las unidades melódicas sería claramente un proceso progresivo.

Con respecto a los intervalos cadenciales podemos señalar que en el bajo, a raíz de la resolución de las novenas en las octavas, el intervalo es el de semitono o sensible. En cuanto al violín, el gesto melódico final, si bien parte en el mi5, resalta como penúltima nota al lab4, desde el cual se concluye con una escala descendente en el reb4, resaltando de esta forma el intervalo de cuarta justa descendente como intervalo cadencial en la estructura³⁵.

En los ejemplos presentados se evidencian dos modelos básicos cadenciales: un movimiento desde la disonancia hacia la consonancia, y un movimiento melódico hacia la nota final por c.i. 5. Este movimiento se da también en el bajo, en la cadencia de *Epitaph*, y en el registro superior al final del *Concierto para Piano*. Como se puede apreciar, es notable la coincidencia entre la elección de estos intervalos, ya sean melódicos y/o armónicos, para componer las cadencias, y las constricciones compositivas declaradas por el compositor sobre las cualidades y características de los intervalos en su lenguaje. El análisis de los modelos y constricciones que he presentado permite elaborar una hipótesis que explica algunas de las constricciones que operan en el tercer período estilístico de Lutosławski con relación al movimiento tonal a gran escala.

III. HIPÓTESIS

Mi hipótesis se basa principalmente en una serie de hechos observados: primero, en las cadencias, he constatado la utilización de c.i. 5 como intervalos cadenciales, principalmente en el registro superior de la textura; segundo, he señalado también la importancia del set 4-23 y de sus subsets 3-7 y 3-9 como elemento cadencial; tercero, finalmente, he destacado la presencia de los intervalos de novena menor y tritono como elementos disonantes cuya resolución influye en el efecto cadencial. Como complemento a estos hechos, he tomado en consideración las declaraciones del propio compositor sobre sus ideas estéticas y formales, y sus consideraciones sobre las cualidades de los intervalos, tanto armónicos como melódicos, ya que corresponden a constricciones estilísticas.

Para facilitar la explicación de mi hipótesis he decidido subdividirla en dos partes: una hipótesis secundaria y una principal, siendo la primera el fundamento de la segunda, aunque ambas partes formen una sola unidad conceptual.

³⁵ Como aparece en el ejemplo, el mi5 forma también una disonancia con el sib3 del piano, razón que aboga por su nivel estructuralmente inferior con relación al lab4, aunque sea un acento de posición. En este sentido, creo decisivo que Lutosławski modifique el contenido interválico del gesto final que, por lo demás, hace alusión claramente al refrán. El intervalo de quinta aumentada entre el mi y el lab, al inicio del gesto, y la cuarta justa ascendente entre el mib y el lab al interior de este, sugieren un movimiento entre dos voces: el mi5 disonante se movería al mib4, también disonante, con lo cual se produciría un cruzamiento de voces, y de allí resolvería en el reb4 del final, mientras que el lab4 se mantendría.

La hipótesis secundaria afirma lo siguiente: en su tercer período estilístico, Lutosławski aplicó una concepción particular de la consonancia y la disonancia, entendiendo dichos términos como cualidades sonoras opuestas. Dicha concepción constriñe dos niveles de la composición: por un lado, la organización armónica y melódica de la superficie, y por otro, con una leve variación, la organización del movimiento tonal a gran escala.

Tanto los teóricos como los compositores han utilizado los términos *consonancia* y *disonancia* de diversas maneras, definiéndolos desde un punto de vista estético o entendiéndolos con relación a su función dentro de un sistema tonal genérico. James Tenney ha estudiado la evolución de los conceptos de *consonancia* y *disonancia* en la música occidental, llegando a la conclusión de que han existido por lo menos cinco concepciones diferentes, denominadas “CDC” (“*consonance/dissonance-concept*”), numerándolas en forma ascendente según su aparición cronológica: el CDC-1 corresponde a la Antigüedad y se aplica solamente a los intervalos melódicos; el CDC-2 corresponde a los inicios de la polifonía (aproximadamente desde el 900 hasta el 1.300 d.C.); el CDC-3 corresponde a un largo período en el que predominan constricciones contrapuntísticas hasta la época del bajo figurado (desde el 1.300 hasta el 1.700); el CDC-4 corresponde a la “tonalidad”, desde Rameau; y el CDC-5 corresponde a Helmholtz y la teoría de los “*beats*”³⁶.

Tenney sintetiza en forma admirable la evolución del concepto de consonancia cuando afirma:

The implicit definition of ‘consonance’ has gone through a sequence of transformations from *directly turnable* (in CDC-1), to *sounding like a single tone* (in CDC-2), to a condition of *melodic/textual clarity* in the lower voice of a contrapuntal texture (in CDC-3), to *stability as a triadic component* (in CDC-4), and finally to *smoothness* (in CDC-5), with ‘dissonance’ meaning the opposite of each of these³⁷.

De las cinco concepciones mencionadas por Tenney, considero que algunos aspectos del CDC-2 y del CDC-4 pueden ser aplicados a Lutosławski, teniendo en cuenta sus afirmaciones en las entrevistas citadas. En el CDC-2 los intervalos armónicos son considerados consonantes según su carácter sonoro o por su capacidad para fundir ambas alturas en un solo tono. Así, por ejemplo, John Garland en *De mensurabili musice* (ca. 1250) afirma:

³⁶ Tenney, James, *A History of ‘Consonance’ And ‘Dissonance’*, New York, Excelsior Music, 1988.

³⁷ “La definición implícita de «consonancia» ha pasado por una secuencia de transformaciones que van desde *variable directamente* (en CDC-1), a *suenar como un solo tono* (en CDC-2), a una condición de *claridad melódica/textual* en la voz baja de una textura de contrapunto (en CDC-3), a *estabilidad como un componente de la tríada* (en CDC-4), y finalmente a *suavidad* (en CDC-5), teniendo ‘disonancia’ el significado opuesto a cada una de ellas”. *Ibid.*, p. 97.

Of the consonance [*consonantiarum*], some are called concords, some discords. Concord [*concordantia*] is when two sounds are joined at the same time so that one can be heard as compatible with the other. Discord [*discordantia*] is the opposite...³⁸.

Teóricos como Garland utilizan como criterio para la clasificación interválica la compatibilidad entre los sonidos, es decir, un criterio claramente subjetivo. Encontramos este mismo énfasis en el carácter sonoro como elemento de juicio a la hora de realizar una clasificación de los intervalos en Lutosławski, y es precisamente en esto, y no en la clasificación en sí misma, en donde podemos establecer un paralelo entre el CDC-2 y la concepción del compositor³⁹.

Mi hipótesis sostiene que en Lutosławski la concepción de la consonancia y de la disonancia opera en dos niveles. El paralelo con el CDC-2 ocurre en el ámbito armónico y melódico de la superficie, y puede ser explicado de la siguiente forma: en el plano melódico, los c.i. 2 y 5 son consonancias, los c.i. 1 y 6 son disonancias, y las diferentes versiones de los c.i. 3 y 4 son cualitativamente neutros o intermedios, con relación a ambos extremos del espectro, desde el momento en que Lutosławski no los menciona en su clasificación de intervalos ni de armonías. El plano armónico proyecta esta misma polarización, pero introduce algunas distinciones más. La siguiente tabla esquematiza la clasificación que propongo:

+ Consonancia-----+ Disonancia

c.i. 2 y 5	c.i. 3 y 4	c.i. 1 y 6 (7ª mayor = + consonancia) (9ª menor = + disonancia)
------------	------------	---

Tabla 2. Consonancia / disonancia armónica en Lutosławski.

³⁸ “De los consonantes [*consonantiarum*], a algunos se los denomina concordantes y a otros discordantes. La concordancia [*concordantia*] se produce cuando dos sonidos tienen lugar al mismo tiempo de forma que se pueda escuchar que uno es compatible con el otro. La discordancia [*discordantia*] es lo contrario...”. Cit. en *ibid*, p. 22.

³⁹ Esta idea no es originalmente nuestra. Klein la ha planteado en su tesis sobre Lutosławski, pero mencionando además la concepción de Helmholtz. Para Klein pueden ser aplicadas a Lutosławski estas dos concepciones (CDC-2 y CDC-5, según el trabajo de Tenney). No pretendo rebatir su planteamiento, pero sí aclarar que desde nuestro punto de vista la concepción de Helmholtz es más compatible con el segundo período estilístico del compositor, en el que predominan totalmente las obras orquestales, y en el que Lutosławski desarrolló su técnica de “aleatoriedad controlada”, con su particular concepción del timbre y su relación con la armonía. En el tercer período, sin embargo, vemos que en las obras con acompañamiento de piano el componente del timbre no puede ser invocado como un elemento determinante para la cualidad consonante o disonante de determinadas armonías pero, sin embargo, sus características interválicas sí (véase Klein, Michael, pp. 32-36).

Los c.i. 3 y 4 corresponden al centro del espectro y tienen un rol especial, puesto que no existen armonías de cardinalidad 4, por ejemplo, que contengan solo estas clases de intervalos, lo que quiere decir que no forman un extremo del espectro por sí mismos. Esto sí ocurre con las armonías del extremo consonante: hay armonías que son totalmente consonantes como, por ejemplo, las formadas por el set 4-23, cuyo vector interválico (021030) es el que más c.i. 5 tiene (3) dentro de los sets de cardinalidad 4, lo que explica su utilización como sonoridad final en algunas obras, como hemos visto⁴⁰.

Sin embargo, no existen armonías (con cardinalidad superior a 2) formadas solo por intervalos disonantes. Desde el momento en que Lutosławski realiza una distinción entre dos formas de c.i. 1, la séptima mayor y la novena menor, considerando la primera como elemento centrípeto y la segunda como centrífugo, entiendo la séptima mayor como consonancia y la novena menor como disonancia. Esto quiere decir que la disposición de dicha clase de intervalos corresponde a un elemento que puede variar la cualidad consonante o disonante de una armonía. De esta forma, las armonías que contienen por lo menos una séptima mayor y ningún tritono o novena menor, y las que contengan solamente c.i. 2 y 5, representan diversos grados de una cualidad consonante; las armonías que contengan al menos un tritono o una novena menor representan algún grado de cualidad disonante. He decidido incluir el tritono dentro de las disonancias porque, tradicionalmente, ha sido considerado un intervalo disonante, generador de movimiento, y porque de las declaraciones del compositor no se desprende que la novena menor sea el único intervalo disonante, sino más bien el más disonante, ya que lo cataloga como extremo.

En el nivel de la organización del movimiento tonal a gran escala esta concepción actúa como fundamento para un sistema de relaciones tonales, y es aquí donde podemos realizar un paralelo con la “tonalidad”. Es interesante resaltar cómo describe Tenney el CDC-4: lo denomina “*dissonant-note concept*”, es decir, lo que se considera una disonancia es, más que un intervalo, una nota, siendo medida de acuerdo a la fundamental del acorde⁴¹. Así, la séptima en una dominante no es considerada disonante porque forme una disonancia con el bajo (como ocurre en la concepción del bajo figurado), sino porque, en primer lugar, forma una disonancia con respecto a la fundamental del acorde, con independencia del lugar que esta ocupe en la textura. Ello tiene una consecuencia importante: posiciona en un lugar determinado de la textura (la voz en la que aparece la nota disonante) la necesidad de resolución. Esto no ocurre en el caso de una concepción en donde sea

⁴⁰ Algo similar ocurre con el set 3-9, un sub-set del 4-23, cuyo vector interválico (010020) es el que contiene más c.i. 5 de los sets de cardinalidad 3, sin contener elementos disonantes. Dicho set juega un papel importante en la conformación de los procesos cadenciales. Otro tanto ocurre con el set 3-6, el cual aparece también como sonoridad final en varias composiciones: es el set de cardinalidad 3 que contiene máxima cantidad de c.i. 2 (2) y ninguna disonancia.

⁴¹ Tenney, James, p. 70.

un intervalo lo que es disonante, puesto que aquí hay por lo menos dos voces en juego, pudiendo resolverse, si se considera dicha necesidad, en cualquiera de ellas.

El paralelo con la “tonalidad” se produce por la idea de sistema tonal: al existir un punto que funciona como centro del sistema o punto de referencia, los demás elementos pueden ser mensurados y clasificados de acuerdo al intervalo que formen con el centro. Mi hipótesis incluye la idea de que no hay una restricción que restrinja la construcción de las armonías (como, por ejemplo, sí ocurre en la “tonalidad”, en donde la tríada y el criterio de construcción de acordes por superposición de terceras funcionan como base para la sintaxis) con lo cual no hay un número reducido de acordes disponibles. Sin embargo, las unidades de referencia son alturas específicas y no acordes. Por lo tanto podemos hablar de notas disonantes y consonantes con relación al centro tonal de referencia, y en el plano de la estructura a gran escala. Así, con relación a un centro o eje tonal, las alturas que formen los c.i. 1 y 6 son disonantes, mientras que las que formen los c.i. 2 y 5 son consonantes, siendo las demás clasificadas como neutras.

Por otra parte, al oír música, los oyentes percibimos de forma consciente e inconsciente una serie de relaciones entre las alturas, las cuales pueden haber sido planeadas por el compositor o no. Dentro de las relaciones establecidas conscientemente, existen algunas que son fruto de constricciones que actúan como reglas, ya sea porque él las ha elegido voluntariamente, como en el caso de los compositores que hoy en día eligen escribir “tonalmente”, o porque no hay otra opción dentro de su cultura. Dichas constricciones actúan bajo la forma de un sistema de relaciones que condiciona normalmente la elección de las alturas, la forma y la estructura de una composición. Berry define esa clase de sistema como un sistema tonal, es decir: “[...] a hierarchic ordering of PC factors, with the tonic (final, axis, center, etc.) the ultimate point of relationship which tonal successions are contrived to ‘expect’”⁴².

Si Berry menciona “*tonic*”, “*final*”, “*axis*”, y “*center*” es porque conscientemente está evitando restringir la definición a un estilo determinado. Por ejemplo, en la modalidad, los componentes del sistema son los modos con sus puntos de resolución preestablecidos; en la “tonalidad” el sistema se compone primeramente por los grados de la escala diatónica ordenados jerárquicamente y por las armonías construidas por superposición de terceras sobre dichos grados; en estilos post-tonales el sistema puede consistir en una o varias escalas referenciales (octotónica, hexáfona, pentáfona, etc.), y en diversas alturas elegidas como centros tonales o ejes⁴³. Con respecto a los sistemas tonales de dichos estilos, Berry hace una interesante reflexión:

⁴² “[...] una ordenación jerárquica de factores PC, con la tónica (final, eje, centro, etc.), el punto fundamental de relación que las sucesiones tonales deben lograr ‘anticipar’”. Berry, Wallace, p. 27. Con “PC factors” Berry se refiere a las clases de altura. El paréntesis y las comillas pertenecen al original.

⁴³ *Ibid.*, pp. 27-28.

Often such tonal content is reminiscent of conventions of tonal period, and its validity in experience may in significant part be based on powerful conditioning in the all but universal practice of systems of tonal order in Western music⁴⁴.

A mi entender, esto quiere decir que no podemos tratar las sintaxis —si estas toman en consideración la percepción del oyente— como sistemas cerrados, sin ningún tipo de influencia de sistemas del pasado. El concepto de sistema tonal propuesto por Berry me parece altamente provechoso, porque permite comparar sobre una base relativamente objetiva (su funcionamiento como sistema) los diferentes estilos y lenguajes, y sus reglas en el plano de la organización de la altura.

Para Berry, los sistemas tonales pueden clasificarse en dos grandes categorías: los genéricos, considerados como aquellos que constriñen un estilo (tonalidad, modalidad, etc.), y los particulares, que corresponden a los formados por las relaciones sistémicas de una obra en particular⁴⁵. Así, por ejemplo, en una sonata podemos hablar de un sistema genérico (la “tonalidad”) y de un sistema particular (las relaciones tonales particulares de dicha obra). Por otra parte, Berry establece también la noción de sistema primario y sistemas secundarios. El primero corresponde al sistema de relaciones de altura formado por el centro tonal principal, y las alturas orientadas hacia este; y los segundos, a los sistemas auxiliares contruidos para expandir y prolongar el sistema primario⁴⁶. Así, por ejemplo, en una sonata normalmente encontraremos el sistema primario sobre la tónica, expandido por los sistemas secundarios plasmados por las diferentes tonalidades secundarias, ordenadas jerárquicamente según el peso de su presencia⁴⁷.

Tomando en cuenta lo anterior, mi hipótesis principal afirma lo siguiente: en el tercer período estilístico de Lutoslawski el movimiento tonal a gran escala está constreñido por dos elementos: primero, un sistema tonal genérico basado en el concepto de consonancia y disonancia expuesto en la hipótesis secundaria (dicho sistema constriñe solo las relaciones en la estructura-movimiento y en los procesos cadenciales); y, segundo, una idea de carácter dramático consistente en la desestabilización de los elementos centrípetos del sistema por los elementos centrífugos, y su posterior estabilización. Este último elemento opera solo en obras de cierta envergadura como sinfonías y conciertos. En obras de menor alcance (obras de cámara de menor duración, por ejemplo) el nivel más profundo de

⁴⁴ “A menudo un contenido tonal como este evoca convenciones del período tonal, y su validez en la experiencia puede basarse en gran parte en un intenso condicionamiento en la práctica casi universal de los sistemas de orden tonal que encontramos en la música Occidental”. *Ibid.*, p. 28.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 41-47.

⁴⁷ Esta concepción de la sintaxis incluye tanto el concepto de monotonía de Schönberg como el del *Ursatz* schenkeriano, al sostener la supremacía estructural de un solo sistema, y al considerar la modulación y/o la tonalización sobre grados distintos de la tónica como un proceso de expansión y prolongación dentro de un solo sistema gobernante.

la estructura-movimiento consiste en el despliegue de un set con las alturas principales del sistema tonal de referencia.

La hipótesis sugiere que el concepto de consonancia y disonancia presentado más arriba origina un modelo de distancia tonal que fundamenta un sistema tonal genérico. Dicho sistema es una organización jerárquica del total cromático constituido por las alturas organizadas en torno a un centro tonal o eje, y por una serie de funciones ejercidas por dichas alturas. Tanto la organización jerárquica de las alturas como sus funciones están constreñidas por su relación interválica con una altura que funciona como centro del sistema.

En el sistema, los intervalos de quinta y cuarta justas asumen una importancia capital en la proyección de una altura como centro tonal. Lo anterior puede ser ampliado, aunque restringido a una dimensión local, a las alturas ubicadas una segunda menor arriba o debajo de la nota eje. Wallace Berry menciona este importante punto cuando afirma:

In the projection of a primary factor within the PC content of a musical work (or style) much of the weight of historical practice suggest the chief importance of its relation to the pitch a semitone below (and, in some styles, above) and the pitch a 4th below or 5th above. The “leading” or “leaning” force of the proximate pitch in semitonal relation, and the strong “natural” relation of the 5th and its inversion, emerge throughout tonal practice of all kinds as preeminent affiliations by which the central factor in the hierarchic order is approached and understood⁴⁸.

⁴⁸ “En la proyección de un factor principal dentro del contenido que presenta el centro tonal de una obra (o de un estilo) musical, gran parte del peso de la práctica histórica da una idea de la enorme importancia de su relación con el tono que se encuentra un semitono por debajo (y, en algunos estilos, por encima) y el tono que se encuentra a una cuarta por debajo o a una quinta por encima. La fuerza ‘principal’ o ‘la que lleva la tendencia’ del siguiente tono en una relación semitonal, y la fuerte relación ‘natural’ de la quinta y su inversión, surgen durante la práctica tonal de cualquier tipo como afiliaciones preeminentes por las que se aborda y se comprende el factor central en el orden jerárquico”. *Ibid.*, p. 40.

Nivel D.T.	C.I.								Función Tonal	Rol Sintáctico	Función Dramática
0	0				Sol#				(0)	Centro tonal o eje	Centrípeta
1	5			Do#		Re#			(5),(7)	Auxiliares	Centrípeta
2	2		Fa#				La#		(2)	Auxiliar secundaria	Centrípeta
3	3	Si						Fa	(3)	Auxiliar secundaria	
4	4		Mi				Do		(4)	Neutro	(Centrífuga)
5	1			La		Sol			(13),(11)	Disonancias*	Centrífuga
6	6				Re				(6)	Disonancia	Centrífuga

* La función (11) actúa como disonancia solo a gran escala.

Tabla 3. Lutoslawski, Concierto para Piano, sistema tonal particular, primer movimiento.

Para ejemplificar el sistema tonal genérico que postula mi hipótesis, la tabla 3 presenta un sistema tonal particular, jerárquicamente organizado con sol# como centro, puesto que corresponde al centro tonal del primer movimiento del *Concierto para Piano*, que analizaré más adelante. La disposición de las alturas corresponde a la ordenación tradicional por círculo de quintas; la primera columna de la izquierda corresponde al nivel de distancia tonal; la segunda columna de la izquierda corresponde a las clases de intervalos que se dan entre las alturas desde el sol#; en la columna “función tonal” aparecen las funciones tonales del sistema, y en la columna “rol sintáctico” aparece la naturaleza de la participación de las funciones tonales dentro del sistema (las funciones de cada función tonal). Finalmente, en la columna “función dramática” aparece el rol de las funciones en el proceso de movimiento tonal a gran escala, entendido como un proceso dramático circunscrito a dos polos: centrífugo, es decir, desestabilizador; y centrípeta, estabilizador.

La organización de las alturas en la tabla corresponde a la estratificación proyectada por el nivel de distancia tonal. El concepto de consonancia y disonancia que constriñe el sistema tonal genérico que presento se corresponde perfectamente con las relaciones interválicas que surgen en

el círculo de quintas, con relación a la nota de partida. Si nos fijamos en la tabla, precisamente los intervalos que Lutosławski clasificó como consonantes (c.i. 2 y 5) son los que se forman en las primeras dos casillas después del sol# (niveles 1 y 2), mientras que los c.i. 1 y 6, que clasificó como disonantes, están en el extremo opuesto (niveles 5 y 6). En otras palabras, mi hipótesis iguala el nivel de distancia tonal con el nivel de consonancia y disonancia. Los niveles 3 y 4 representan puntos intermedios entre ambos polos, lo cual justifica su caracterización como intervalos cualitativamente neutros en la hipótesis secundaria.

El sistema está formado por un centro tonal, representado por la función (0), y sus dos alturas auxiliares, representadas por las funciones (5) y (7), que corresponden al nivel de máxima cercanía al centro del sistema, puesto que representan las alturas más consonantes con relación a dicho eje, es decir, las que forman un c.i. 5⁴⁹. Desde estos puntos, si vamos bajando de nivel en la tabla, nos vamos alejando de la estabilidad del centro tonal, hasta llegar a los puntos de máxima inestabilidad, representados por los niveles 5 y 6, formados por los intervalos más disonantes⁵⁰.

El nivel 2 corresponde a la función (2), que actúa como auxiliar secundaria puesto que forma una consonancia con el centro tonal, pero no un c.i. 5⁵¹. En relación con esto, no hago distinción entre su aparición como segunda mayor o séptima menor, ya que la función auxiliar se relaciona más bien por su cercanía con el centro tonal, que por el intervalo específico que forme con este. El nivel 3 corresponde a un punto intermedio: está a mitad de camino entre ambos polos (sol# y re). Sin embargo, la función (3) actúa como auxiliar secundaria pero con menos fuerza que la función (2): no forma una consonancia importante con el centro tonal, pero tampoco una disonancia, por lo que no lo desestabiliza. Con el nivel 4, el poder funcional se neutraliza, puesto que se encuentra más cercano al contrapolo del centro tonal, aunque no forme una disonancia. Los niveles 5 y 6 forman disonancias con relación al eje, por lo que no tienen un poder funcional en el plano sintáctico: son elementos desestabilizadores que implican su neutralización vía resolución de la disonancia.

⁴⁹ Las funciones aparecerán nombradas por el intervalo ascendente que forman con el centro tonal del sistema, según el nivel estructural de referencia, medido por el número de semitonos que contengan. Esto permite diferenciar, por ejemplo, entre la novena menor o séptima mayor, aunque ambas formen un c.i. 1 con el centro tonal. Por otra parte, la notación en forma de dígito para las funciones permite diferenciar mejor las funciones (0), (5), y (7) de las funciones “tonales” de Tónica, Subdominante, y Dominante, o I, IV, y V, puesto que no considera que sean armónicas y, además, la idea de escala o grado no forma parte del sistema. Finalmente, escribo las funciones entre paréntesis para evitar una confusión cuando se hable de clase de intervalo o de intervalo genérico.

⁵⁰ Por esta razón encontramos en las cadencias el c.i. 5 como intervalo de llegada al centro tonal. Esto se corresponde con la idea expresada por Berry de la cadencia como proceso recesivo, y corrobora nuestra hipótesis de que la consonancia en este sistema corresponde al nivel más cercano al eje del mismo.

⁵¹ También puede actuar como auxiliar de las funciones (5) o (7), puesto que, según de qué altura se trate, forma un c.i. 5 con alguna de ellas.

Es importante resaltar un aspecto: las funciones son expresadas solo en el plano melódico y están representadas exclusivamente por notas individuales⁵². Al ser elementos melódicos, las encontraremos actuando en los extremos de la textura y/o, dependiendo del tipo de textura, en el estrato que aparezca como figura. Esto quiere decir que de ninguna manera se pueden interpretar como fundamentales de acordes o como funciones armónicas, aunque aparezcan en el bajo. Lo anterior implica la posibilidad de una dualidad en la estructura: la superposición de dos sistemas tonales separados por el registro, controlando cada uno un extremo de la textura, pudiendo darse también la posibilidad de que controlen la figura y el fondo, respectivamente.

Dada la importancia histórica de los intervalos de quinta y cuarta en relación con la proyección de un centro tonal sintácticamente definido, las características del sistema que he presentado no son arbitrarias. En las pequeñas dimensiones las funciones tonales cumplen un rol cadencial. Normalmente la función (11) aparece como sensible inferior, a veces formando una disonancia con la función (5), y la (13) como sensible superior, a veces formando una disonancia con la función (7). La cadencia se produce a través de dos estrategias: una sintáctica y otra “retórica”. Dentro de la primera estrategia encontramos dos formas. En primer lugar, la cadencia se produce por la llegada a la función (0), según el nivel de referencia, a través de una o de las dos funciones auxiliares – funciones (5) y/o (7)–, pudiendo participar en el proceso las funciones auxiliares secundarias (2) y (3), siendo determinante la utilización del c.i. 5 en alguna de sus formas.

IV. ANÁLISIS

Para comprobar la hipótesis expuesta, presento a continuación dos breves análisis de la forma y la estructura a gran escala del primer movimiento del *Concierto para Piano y Orquesta*, y *Subito*, para violín y piano. Dadas las restricciones de espacio que tiene necesariamente un trabajo de esta naturaleza, no es posible presentar el análisis de una mayor cantidad de obras⁵³. He seleccionado

⁵² Además de la teoría modal, existe otro precedente de una función ejercida por notas individuales: la teoría de Harrison sobre las funciones armónicas en la música “tonal” cromática de los siglos XIX y XX (véase Harrison, Daniel, *Harmonic Function in Chromatic Music*, Chicago and London, The Chicago University Press, 1994). Harrison sostiene que las funciones armónicas, desde la perspectiva del oyente, son ejercidas por grados individuales, entendiendo los acordes como ensamblajes de grados. Para la exposición de su teoría, véase Harrison, Daniel, pp. 15-126. Para una aplicación de la teoría a un lenguaje “tonal” del siglo XX, véase Rifkin, Deborah Anne, *Tonal Coherence in Prokofiev's Music: A Study of the Interrelationships of Structure, Motives, and Design*, Tesis Doctoral, University of Rochester, 2000.

⁵³ Para un análisis en detalle de este aspecto de estas dos obras, véase Martínez, Gonzalo, pp. 152-195 (*Concierto*), y pp. 243-266 (*Subito*), capítulos 5 y 7, respectivamente. Además, en el capítulo 6 (pp. 196-242) presento un análisis de la *Tercera Sinfonía*. Por otra parte, puedo mencionar el caso de *Epitaph*. Dicha partitura está compuesta con la estrategia del refrán-episodio, y es posible aplicar la hipótesis presentada para analizar la estrategia a gran escala: el plano melódico presenta un modelo de partida y retorno centrado en fa, como hemos visto. La

estas piezas puesto que ejemplifican estrategias específicas: el *Concierto* demuestra las funciones centrípetas y centrífugas de ciertas alturas como elementos controladores del movimiento tonal a gran escala; y *Subito* demuestra la utilización de las funciones centrípetas para controlar dicho aspecto de la estructura.

IV.1. Primer movimiento del *Concierto para Piano y Orquesta*

Desde el punto de vista del diseño, el movimiento aparece claramente dividido en cuatro partes; sin embargo, creo que es posible establecer un agrupamiento que trasciende las características del diseño: desde una perspectiva a gran escala, lo que oímos es una sucesión de dos estados claramente diferenciados. El primer estado corresponde a la primera parte, hasta antes del número 20 de la partitura, mientras que el segundo estado abarca las restantes secciones del movimiento. Este criterio de segmentación formal puede ser explicado teniendo en cuenta la instrumentación y el registro, pero sobre todo hay dos aspectos que se complementan para producirlo: por un lado, la primera parte se caracteriza, entre otras cosas, por la alternancia de dos formas de coordinación, *ad libitum* y *battuta*, cada una dominando alternativamente las unidades en que se divide la sección, episodios (*ad libitum*) y refranes (*battuta*). Esta característica desaparece por completo a partir de la segunda parte, ya que desde allí, y hasta el final, la música está escrita a *battuta*. Por otro lado, durante toda la primera parte es posible sentir una continuidad acústica en el piano como figura y en el acompañamiento de la orquesta como fondo: cada refrán conecta principalmente los estratos de la textura que aparecen como acompañamiento en los episodios, mientras que el piano se conecta a través de su propio material de alturas, creándose de esta manera un modelo de continuidad que permanece en forma estable hasta el último episodio.

La tabla 4 muestra el diseño del primer movimiento. La estrategia formal de la primera sección es una de las más características del compositor: la sucesión de episodios separados por refranes. La instrumentación y la textura influyen especialmente en la división del diseño: los episodios, salvo el primero a cargo de las maderas, siempre presentan al solista como figura y a las cuerdas o maderas como fondo, en una función clara de acompañamiento, mientras que el refrán aparece a cargo de las cuerdas y las maderas, salvo el primero que está a cargo exclusivamente de las cuerdas. Los refranes son percibidos siempre como una sola figura.

pieza presenta claramente un clímax con eje en el fa#6, la función centrífuga (13), para terminar resolviendo este movimiento en el fa6.

1er. Estado

2º Estado

A

1ª Parte

2ª y 3ª Parte

4ª Parte

(0) (0) (0) (13) (0)

3-9, 3ª p.

3-9, 3ª p.

(7) (5) (7) (5) (0)

(13) 3-9, 3ª p.

(5) B

(13) 3-9, 3ª p.

(7) (5)

set 4-20

set 4-20

B

(0) (13) (7)

(7) (5) (0)

Ejemplo 5. Lutosławski, Concierto para Piano y Orquesta, Estructura-Movimiento a gran escala, primer movimiento.

UNIDAD	PÁGINA	N.º ENSAYO	COORDINACIÓN	INSTRUMENTACIÓN
1er. Estado				
1.ª Parte				
Ep. 1	1	1	<i>Ad Lib.</i>	Maderas+Arpa
R. 1	4		<i>Battuta</i>	Cuerdas
Ep. 2	4	2	<i>Ad Lib.</i>	P+Fl.
R. 2	6		<i>Battuta</i>	Cuerd.+Mad.
Ep. 3	6	5	<i>Ad Lib.</i>	P+VII+VIII
R.3	8		<i>Battuta</i>	Cuerd.+Mad.
Ep. 4	8	8	<i>Ad. Lib.</i>	P+VII+VIII+Vle.
R. 4	10		<i>Battuta</i>	Cuerd.+Mad.
Ep. 5	11	11	<i>Ad Lib.</i>	P+Fl.+Cl.
R. 5	13		<i>Battuta</i>	Cuerd.+Mad.
Ep. 6	13	13	<i>Ad Lib.</i>	P+Maderas+Cuerdas+Timbal
2.º Estado				
2.ª Parte	17	20	<i>Battuta</i>	P+Cuerdas+Metales+Cl.
3.ª Parte	21	24	<i>Battuta</i>	P+Maderas+Cornos+Arpa
4.ª Parte	26	28	<i>Battuta</i>	P+Tutti

Tabla 4. Lutosławski, Concierto para Piano y Orquesta, *diseño de superficie, primer movimiento.*

UNIDAD	FUNCIÓN FORMAL
Ep. 1 + Ep. 2	Introducción
Ep. 3	1.º Grupo Temático
Ep. 4 + Ep. 5 (parte)	Transición
Ep. 5 (parte)	2.º Tema
Ep. 6	Recapitulación

Tabla 5. Lutosławski, Concierto para Piano y Orquesta, *primer movimiento, diseño de la primera parte.*

La tabla 5 muestra que la primera parte, desde el punto de vista de la estrategia formal, corresponde a la dramaturgia de la forma sonata sin desarrollo, con una introducción, un primer grupo temático (tema preparatorio y primer tema), transición, segundo tema contrastante y recapitulación, lo cual no coincide completamente con las unidades del diseño. En este proceso formal no participa el refrán, puesto que solamente tiene una función transitiva entre episodios. A partir de la segunda parte lo que escuchamos es el desarrollo de algunos eventos importantes que caracterizaron la primera, desarrollo que no implica “textura de desarrollo” como se entiende normalmente en la forma sonata, sino más bien representa operaciones que surgen bajo las constricciones generadas por la primera parte. Dichas operaciones son consecuencia de su dramaturgia e implican un crecimiento progresivo de la tensión hasta alcanzar el clímax del movimiento, al final de la cuarta parte. Por esta razón he organizado nuestro análisis tomando en cuenta principalmente la organización formal.

El ejemplo 5 contiene dos sistemas que representan dos niveles de reducción. En el sistema A se presenta la estructura-movimiento con relación al diseño, mientras que el B, más abstracto, corresponde al máximo nivel de reducción. La estructura en el plano melódico del primer estado representa la prolongación de la función (0). Dicha prolongación ocurre por la restricción de la dramaturgia de la sonata sin desarrollo: se establece sol# como centro del sistema primario y principal elemento centrípeto en el segundo episodio, y luego como nota final del primer tema, a través de la progresión cadencial (7)-(5)-(0). En la transición nos alejamos de (0), acercándonos a (13), hasta que se establece dicha función en el segundo tema como principal factor centrífugo y centro de un sistema secundario, nuevamente a través de la progresión señalada. Finalmente, en la recapitulación se retorna a la función (0), lo cual significa el control del elemento centrífugo por el centrípeto. A mi entender, todo el peso del segundo estado recae sobre la cuarta parte: la estructura en la segunda y tercera partes corresponde a una gran ampliación de la progresión cadencial (7)-(5)-(0), que definió el elemento centrífugo y sistema secundario.

De cara a la comprobación de mi hipótesis, quisiera enfatizar que Lutosławski utiliza la misma progresión melódica estructural en las cadencias de los temas principales que en el movimiento hacia la función (13), en el segundo estado, segunda y tercera partes, e inicio de la cuarta: (7)-(5)-(0). Este hecho me parece de vital relevancia, porque comprueba una relación sistemática entre las alturas involucradas. Al final del movimiento se anuncia un retorno a la función (0) por la llegada al mib (7), pero este no llega a producirse, concluyendo el movimiento con un carácter abierto, carácter que coincide con la apertura del proceso sintáctico: aún no se ha controlado la acción centrífuga de la función (13) del segundo estado. Si bien queda fuera del ámbito de este artículo, quisiera señalar que los dos movimientos siguientes pueden ser entendidos teniendo como referencia este hecho, puesto que finalmente es alcanzado en forma enfática el sol#, en el plano superior, en el clímax del tercer movimiento, durante el número 77 de la partitura, movimiento que concluye además con el lab3 en la melodía, antes de dar paso a la cadencia preparatoria del cuarto movimiento.

Con respecto al bajo podemos resaltar dos elementos: el movimiento es asociativo desde el sol#4 del segundo episodio hasta el reb3 con que finaliza la primera parte, puesto que corresponde al despliegue de la misma forma del set 4-23 que señala el final de la sección. Por otra parte, si tenemos en cuenta el movimiento del bajo a gran escala, vemos que corresponde al despliegue del c.i. 4 entre sol# y do. Tanto el fa del bajo como el mi de la melodía que inician el segundo estado conducen en forma simétrica hacia los dos acentos estructurales al inicio de la cuarta parte: la (melodía) y do (bajo), es decir, ambos se mueven por c.i. 5. Con relación a esto, es relevante tener en cuenta que la llegada a la función (13) coincide con la llegada al do en el bajo, objetivo del movimiento de la línea. Mientras el do es prolongado hasta el final de la cuarta parte, la función (13) controla el movimiento hasta el penúltimo compás, momento en que se produce el cambio en la dirección del proceso sintáctico. El sistema B presenta el máximo nivel de reducción: todo el movimiento en el plano superior corresponde a la prolongación entre las funciones (0) y (13), concluyendo con la función (7) de sol#, mientras el bajo se mueve desde el sol# hasta el do.

Responder a la pregunta del porqué de la elección del do como nota final del bajo escapa al objetivo de mi trabajo, puesto que implicaría presentar el análisis de toda la obra. Sin embargo, considero oportuno sugerir, aunque sea solo a manera de hipótesis, una respuesta. Por un lado, el do aparece como nota importante en la transición de la primera parte y, por otro, forma una tercera mayor con el centro sintáctico (sol#). Puesto que la tercera menor si-sol# resalta como movimiento estructural entre el tema preparatorio y el primer tema, y en el segundo la tercera mayor fa-la se mantiene como pedal prácticamente en la totalidad del tema, cabría pensar que Lutosławski presenta al finalizar el *Concierto* con la tercera mayor sol#-do la característica del segundo tema traspuesta al nivel del centro sintáctico, lo cual puede ser entendido como una forma de resolver la oposición entre la tercera menor y mayor como material compositivo. Sin embargo, la importancia del do va mucho más allá, puesto que controla la totalidad del plano melódico del cuarto movimiento como punto de inicio y fin. Lutosławski reúne los tres primeros movimientos en un solo proceso estructural de tipo sintáctico, concluyéndolo con la llegada al sol#3 del final del tercer movimiento, mientras que el cuarto corresponde a la unidad en la que recae todo el peso dramático del concierto, por lo cual su estructura, en el plano melódico, es concebida con relación a otro centro sintáctico.

A mi entender, la forma y la estructura del primer movimiento actúan como una constricción sobre la obra en general: así como el primer movimiento consta de cuatro secciones, la obra de cuatro movimientos y, así como en el primero, el acento estructural recae sobre la cuarta parte –(con la llegada a la función (13)–, el peso del concierto recae sobre el cuarto movimiento. El propio compositor reconoce esta supremacía: “[...] the formal structure of the *Piano Concerto* is end-accented. The centre of gravity of the cycle falls on the finale. Semantically. And in every other respect”⁵⁴. Pero la analogía entre los movimientos va mucho más allá: recordemos que do controla

⁵⁴ “[...] la estructura formal del *Piano Concerto* tiene el acento en el final. El centro de gravedad del ciclo cae al final. Semánticamente. Y en cualquier otro sentido”. Nikolska, Irina, p. 101.

la totalidad del movimiento (en el bajo) en la cuarta parte del primer movimiento, y que a gran escala el bajo despliega la clase de intervalo 4 entre sol#-do. En el cuarto movimiento esto es retrogradado: tratándose de una *passacaglia*, el tema es presentado monofónicamente con lo cual el do que lo inicia ocupa un lugar análogo al sol#4 del segundo episodio, por lo que el movimiento a gran escala corresponde a la misma clase de intervalo, esta vez entre do-sol#.

Para finalizar, quisiera señalar tres puntos a manera de conclusión: primero, sin necesidad de recurrir a elementos externos (como podría ser una sintaxis, por ejemplo), he seleccionado en cada sección una serie de alturas que funcionan como jerarquías de eventos en diferente grado; segundo, aplicando mi hipótesis sobre estas alturas, he constatado que es posible reconocer un modelo coherente de movimiento tonal, el cual se adapta perfectamente a un esquema dramático como la forma sonata sin desarrollo, esto es, establecimiento de un centro tonal, movimiento hacia otro que funciona como desestabilizador, y retorno al centro principal, resolviendo en la estabilización del proceso; tercero, este modelo transcurre en un extremo de la textura, mientras que en el otro la estructura corresponde a procesos basados en la asociación y/o en la coherencia del movimiento.

IV.2. *Subito*

Subito, para violín y piano, fue uno de los últimos trabajos de Lutosławski. La obra fue encargada por la Indianapolis Violin Competition y estrenada por los finalistas en septiembre de 1994, con posterioridad a la muerte del compositor. La estrategia formal es similar a la empleada en otras obras, por ejemplo, en *Epitaph* y en el primer movimiento del *Concierto para Piano*: la alternancia entre refrán y episodio.

UNIDAD	P.G.	N.º ENSAYO
Refrán 1	3	
Episodio 1	3	1
Refrán 2	5	3
Episodio 2	5	4
Refrán 3	7	6
Episodio 3	7	6
Refrán 4	9	9
Episodio 4	9	9
Refrán 5	15	16

Tabla 6. Lutosławski, *Subito*, diseño formal.

La alternancia citada entre refrán y episodio se produce cuatro veces, concluyendo la obra con una nueva aparición del refrán, aunque en forma variada. Sin embargo, la estrategia es más compleja de la que se puede deducir del contenido de la tabla 6: el refrán es acortado en cada una de sus apariciones, hasta que en el refrán 4 queda reducido al gesto inicial, sirviendo de esta forma como inicio del episodio 4. Este episodio es el más largo y complejo, y funciona como un solo proceso, por lo que actúa como balance con respecto a los episodios anteriores. En este sentido, los tres primeros pueden ser interpretados como si tuvieran una función introductoria, mientras que el episodio 4 y el último refrán actuarían como movimiento principal, haciendo referencia a la forma bipartita característica de Lutosławski, que en este sentido es análoga al diseño formal del *Concierto para Piano*.

Esta obra presenta dos importantes diferencias con relación al *Concierto*. Primero, el movimiento a gran escala está organizado por dos sistemas tonales, cada uno dominando un extremo de la textura. Los centros tonales de ambos sistemas son: reb/do# en la línea superior, y sib/la# en la inferior. La distancia de c.i. 3 entre ambos sistemas permite que no haya mayores conflictos sintácticos entre ambos. Segundo, el movimiento a gran escala no está determinado por la resolución de un conflicto estructural de orden sintáctico, sino por el despliegue de dos formas de sets funcionales, una para cada línea estructural. Esto no quiere decir que Lutosławski no introduzca conflictos sintácticos, sino que estos son resueltos localmente, por lo que no actúan como una restricción para el movimiento a gran escala. Ambas líneas estructurales están gobernadas por el despliegue de dos formas de un mismo set: en el plano superior encontramos el set 5-35 formado por reb (0), si (2), mib (2), fa# (5) y lab(7); es decir, todas las alturas desde el nivel 2 hasta el nivel 0. En el bajo encontramos el mismo set, con las alturas: sib (0), lab (2), reb (3), mib (5), y fa (7). La diferencia entre las dos formas del set es que en el registro superior encontramos las dos funciones (2), mientras que en el bajo hay solo una, y la función (3). Pero la similitud es lo más importante: ambas formas contienen el centro sintáctico (0), y las dos funciones auxiliares (5) y (7).

En la línea superior, Lutosławski introduce dos sistemas secundarios, en los tres primeros episodios, sobre la y re. Esta última altura corresponde a la función (13) de reb, mientras que el otro sistema (la) corresponde a la función (11) del sistema de la línea estructural inferior (sib). Estas dos alturas funcionan como elementos centrífugos, generando cada una un conflicto en su línea: el re como un conflicto melódico y el la como uno armónico.

Nivel DDT.	C.I.								Función Tonal	Rol Sintáctico	Función Dramática
0	0				Reb				(0)	Centro tonal o eje	Centrípeta
1	5			Fa#		Lab			(5),(7)	Auxiliares	Centrípeta
2	2		Si				Mib		(2)	Auxiliar secundaria	Centrípeta
3	3	Mi						Sib	(3)	Auxiliar secundaria	Centríp/Centríf
4	4		La				Fa		(4)	Neutro	(Centrífuga)
5	1			Re		Do			(13),(11)	Disonancias	Centrífuga
6	6				Sol				(6)	Disonancia	Centrífuga

Tabla 7. Lutoslawski, Subito, sistema tonal, línea estructural superior⁵⁵.

El ejemplo 6 muestra el movimiento a gran escala a través de las dos líneas estructurales principales. Como podemos ver, la estructura a gran escala no está constreñida por un conflicto dramático estructural, sino más bien por la utilización de dos formas del set funcional 5-35, una para cada línea. Lo anterior no significa que no operen elementos centrífugos estructurales, sino que su ámbito de influencias es reducido y no participan como constricción en el movimiento total.

Como podemos apreciar en el ejemplo, en el plano melódico Lutoslawski utiliza los refranes como puntos centrípetos hacia los cuales los elementos centrífugos que dominan los tres primeros episodios —la como función (4) y re como (13)— resuelven, por lo que el episodio cuatro no necesita solucionar ningún conflicto. Por esta razón, dicho episodio se basa simplemente en el despliegue del set funcional 5-35 con: si-mib-fa#-sol#-reb, o sea, las funciones (2), (5), (7), y (0), respectivamente. Es necesario destacar el orden en el que Lutoslawski despliega el set, dado que corrobora el modelo de distancia tonal presentado en la hipótesis, en cuanto implica un acercamiento gradual, desde el nivel 2, pasando por el nivel 1, hasta alcanzar el nivel 0.

El movimiento del bajo también está constreñido por una forma del set 5-35 con: lab-sib-reb.mib-fa, es decir, las funciones (2), (0), (3), (5), y (7). A diferencia de la línea estructural

⁵⁵ Dada la superposición de los dos sistemas, incluí en la tabla 7 solo el sistema del plano superior, puesto que es el que analizaré en mayor profundidad al corresponder al proceso melódico.

superior, en el bajo no existen centros tonales secundarios: la función (11), que generó el conflicto armónico en el primer refrán, actúa siempre precediendo a la función (0), es decir, como sensible en la estructura —en el episodio dos la función (13) también aparece como sensible—. La diferencia entre el set funcional que construye el bajo y el del plano melódico puede ser explicada si tenemos en cuenta que la función (2) de sib que falta, es decir, el do, corresponde a la función (11) de reb, lo cual aumentaría la distancia del sistema del bajo del piano con relación al sistema del violín. De hecho, Lutosławski parece decantarse por el sistema superior como el de mayor importancia, ya que todas las alturas del set funcional del bajo corresponden a funciones centrípetas de reb o neutras (el fa), esto es, no generan ningún conflicto.

Rf. 1 Ep. 1 Rf. 2 Ep. 2 Rf. 3 Ep. 3 Rf. 4 y Ep. 4 Rf. 5

(0)=reb

(0)

(0) (4) (0) (2) (4) (0) (13) (0) (2) (2) (0) (5) (7) (0)

Línea Superior= Set Funcional 5-35 (si-reb-mib-fa#-sol#)

Línea Inferior= Set Funcional 5-35 (lab-sib-reb-mib-fa)

(11) (11) (11)

(0) (7) (0) (2) (7) (0) (3) (0) (3) (7) (2) (5) (0)

(0)=sib

Ejemplo 6. Lutosławski, Subito, movimiento a gran escala.

V. REFLEXIONES FINALES

En este artículo, basándome en las declaraciones de Lutosławski sobre sus estrategias de organización de la altura y su concepción de la forma, por una parte, y aplicando la concepción y la metodología del análisis estilístico de Leonard Meyer, por otra, he presentado una hipótesis que explica algunas de las constricciones compositivas que subyacen en la organización de la altura a gran escala en la música del período tardío de este compositor, específicamente con relación a la estructura del movimiento tonal.

A mi juicio, Lutosławski puede ser agrupado junto a Messiaen, Bartók y Stravinski, entre los compositores del siglo XX que contestaron a la gran pregunta surgida después de la ruptura de la tonalidad mayor-menor: ¿cómo componer música en ausencia de una sintaxis compartida entre compositor y oyente recurriendo a la tradición de la música occidental? Lutosławski tomó la esencia del estilo clásico, y no estrategias o reglas específicas, para fundamentar su lenguaje y, con respecto al tema específico de este artículo, tomó la concepción de la estructura como el fundamento de un proceso dramático de desestabilización y estabilización producido en el ámbito de la forma, y/o como el despliegue de una entidad controladora del movimiento a gran escala. Lutosławski ejemplifica en su obra que es posible innovar desde una posición que privilegia una continuidad con el pasado, siempre que se tenga en cuenta aquello que permanece inalterable: que componemos para nosotros y para otros, en cuanto oyentes. ■